

Petru BEJAN

---

**LUMEA ARTEI**

**Tîrcoale critico-hermeneutice**

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE*

**Petru BEJAN** (n. 25 octombrie 1963, în Hălăucești, jud. Iași) este șeful Departamentului de Filosofie din cadrul Universității „Al.I. Cuza” Iași, editor al revistei *Hermeneia – Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism* și președinte al Fundației Academice Axis. Domenii de interes: estetică, istoria și filosofia artei, antropologie artistică, critica de artă, hermeneutică, semiotică vizuală. Este autor, între altele, al volumelor: *Istoria semnului în patristică și scolastică* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăților* (2004), *Amurgul frumosului* (2012). Colaborează la volumele: *Cultură și personalitate* (1991), *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice* (1996), *Alternative hermeneutice* (1999), *Limitele interpretării* (2001), *Interpretare și ideologie* (2002), *Adversus Heresis. Filosofie creștină și dialog cultural* (2007), *Estetica și artele astăzi* (2010), *Knowledge and Action within the Knowledge Based Society* (2011).

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**BEJAN, PETRU**

**Lumea artei : târcoale critico-hermeneutice / Petru Bejan. -**  
Iași :

Editura Fundației Academice AXIS, 2012

ISBN 978-973-7742-92-6

7

Pe coperta I: Tudor Pătrașcu, *Golem*

Pe coperta IV: Adina Tofan, *Portret*

**ISBN: 978-973-7742-92-6**

Petru BEJAN

**LUMEA ARTEI**  
**Tîrcoale critico-hermeneutice**

**Editura Fundației Academice Axis**  
**Iași – 2012**



# CUPRINS

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| Cuvînt înainte .....                             | 7  |
| Obediență sau erezie? .....                      | 9  |
| „Arca” lui Podoleanu .....                       | 13 |
| O poetică a ornamentului.....                    | 17 |
| Spațiul nostru cel de toate zilele... ..         | 19 |
| Artiști în <i>plein air</i> .....                | 24 |
| Edificări holotropice .....                      | 28 |
| Mihai Tarași – dileme portretistice .....        | 32 |
| Scara lui Petru .....                            | 37 |
| „Cupola” și vectorii cosmopoliți .....           | 41 |
| Holograme identitare (Dorin Baba).....           | 45 |
| Simboluri și alegorii canine .....               | 49 |
| Terapia prin artă .....                          | 53 |
| Pariul mecenatului .....                         | 57 |
| Grecul de la Chișinău .....                      | 61 |
| Adina Tofan, în căutarea „capului” pierdut ..... | 65 |
| Dragoș Pătrașcu – geometrii simbolice .....      | 68 |
| Îngerii Antonelei .....                          | 75 |
| Căutări și întâlniri inspirate .....             | 78 |
| Constantin Tofan – „La Gard” .....               | 80 |
| Artă, memorie și festivism .....                 | 84 |
| „Babilonul” lui Felix Aftene .....               | 88 |
| Duetul Drînceanu.....                            | 92 |
| „Strigățul” Zamfirei Bîrzu.....                  | 96 |

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Delicatese... pătate .....                           | 100 |
| Un „zugrav” postmodern (A. Crișmaru).....            | 103 |
| Serbările inimii .....                               | 107 |
| Eugen Pop – întoarcerea la șevalet .....             | 111 |
| Tudor Pătrașcu și „piatra filosofală” .....          | 115 |
| Desant bucureștean în galeriile Iașului .....        | 119 |
| Generația '70 .....                                  | 123 |
| Ambiguitatea frumosului .....                        | 127 |
| „Amprente” Atenei Simionescu .....                   | 131 |
| Dripping și rock la „Cupola” .....                   | 134 |
| Aporiile privirii (Manuel Mănăstireanu).....         | 139 |
| Ștefan Boușcă – un <i>hidalgo</i> moldav .....       | 143 |
| „Desprinderea” lui Corneliu Ionescu .....            | 147 |
| Artistul de pe malul opus.....                       | 151 |
| Daniela Grapă – resemnificări plastice .....         | 157 |
| Scenografiile picturale (Ioan Vânău) .....           | 160 |
| În căutarea luminii .....                            | 162 |
| Erotismul și frivolitățile privirii .....            | 166 |
| Cum se vede o girafă pe fereastra trenului? .....    | 171 |
| Un poet al imaginii.....                             | 175 |
| La Balcic – arhivă sentimentală.....                 | 178 |
| Cavalerii Apocalipsei .....                          | 181 |
| <i>In vino veritas</i> .....                         | 185 |
| Desenul sau grația simplității .....                 | 189 |
| Dan Hatmanu – maeștri și discipoli .....             | 192 |
| Cu Liviu Suhar, despre artă și educație .....        | 196 |
| <i>Rural Plein Air</i> – alchimia unui proiect ..... | 200 |
| Portrete în oglindă.....                             | 204 |
| Liliana Basarab și baletul conceptelor .....         | 207 |
| Un pod de flori... în culori.....                    | 211 |
| Prin „galeriile” artei .....                         | 215 |

## Cuvînt înainte

La fel ca și oamenii, cărțile au poveștile lor. „Istoria” celei de față a început acum cîțiva ani, nu mulți, cînd am fost pus în situația – inedită la vremea aceea – de a inaugura o expoziție. Artiștii care îmi întinseseră nada, mai toți din generația nouă, invocau atunci necesitatea unui discurs critic alternativ la cel cu care publicul galeriilor de artă fusese familiarizat. Presupun că nu am decepționat întru totul sau că prestația discursivă a satisfăcut oarecum așteptările. Au urmat alte ocazii, dese și diverse: vernisaje, lansări de proiecte, editări de reviste, colaborări la cataloage de expoziții și albume de pictură, tabere de creație, colocvii și simpozioane – toate încurajînd un mai bun acroșaj între filosofie și artă. Intrasem, aproape fără voie, într-un inepuizabil carusel al evenimentelor vizuale, ceea ce mi-a îngăduit să cunosc îndeaproape praxisul artistic și tendințele lui actuale. „Lumea artei”, de altfel, cel puțin așa cum fusese gîndită de esteticienii veacului trecut (G. Dickie, A. Danto), dar și cum se profilează ea în realitate, mi s-a părut întotdeauna un teren seducător, vrednic de tatonat.

Volumul își propune să evoce dintr-o dublă perspectivă, critică și hermeneutică, intimități ale „lumii artei” contemporane. Sînt descrise și, pe cît posibil, interpretate proiecte vizuale dintre cele mai ingenioase, aparținînd unor artiști

cu certă disponibilitate euristică, scoțînd în evidență „mitologiile individuale”, adică intențiile lor semnificante, plafor-mele estetice și mesajele de fundal. Atunci cînd a fost cazul, am accentuat mizele speculativ-simbolice, estompînd, în schimb, referințele biografice irelevante, ca și patetismul elogiativ de salon. Selecția autorilor și a lucrărilor este una subiectivă, parțială, conjuncturală, dictată de împrejurări și afinități.

Deși titlul sugerează o deschidere atotcuprinzătoare, conținutul ar putea întrucîtva să-l contrazică. Fiecare secvență textuală presupune o focalizare strictă, particulară, circumscrișă „colțului” de lume, fatalmente periferic, în care ne situăm. Cititorul este astfel invitat să reunească piesele unui *puzzle* destructurat aleatoriu. Regrupînd cu grijă părțile, secvențele dispartate, acesta ar putea obține în final imaginea condensată dar realistă a întregului.

Ca și la precedentul volum (*Amurgul frumosului*), punctul de plecare în configurarea de ansamblu l-au constituit cronicile publicate în *Ziarul de Iași*, pe parcursul ultimului an și jumătate. Avînd avantajul unei „prize” mediatice săptămînale, ele au atuul actualității, dar și pe cel al accesibilității imediate, fiind adaptate exigențelor receptive ale publicului larg, interesat să se apropie treptat, prin învăluiri concentrice, spiralate, de miezul veritabil al artei, acolo unde se mai pot exersa cu folos atît capriciile privirii, cît și ispitele vînătorii de sens. Să-i dăm tîrcoale, așadar, împreună...

Iași, martie, 2012



## Obediență sau erezie?

În cuvintele ce prefațează *Un secol de arte frumoase la Iași*, autorul – criticul Valentin Ciucă – face un bilanț al meritelor Școlii plastice autohtone. Încă de la 1860, anul înființării Școlii de Belle Arte și a Pinacotecii, pot fi consemnate nume și etape de referință în configurarea unei tradiții locale, distincte și unitare. Ion Boromir, Gheorghe Lemeni, Gheorghe Năstăseanu, G. Șiller, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, C.D. Stahi, Emanoil Bardasare, Octav Băncilă, Theodor Pallady, Otto Briesse... au avut, fără dubiu, rol inaugural. Perioada interbelică îi consacră pe N.N. Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato, Oscar Han. Urmează nume precum cele ale pictorilor Eugen Ștefan Boușcă, Mihai Cămăruț, Victor Mihăilescu Craiu, Nicolae Popa, Călin Alupi, Costache Agafiței, Corneliu Baba, Petru Hârtopeanu.

Și sculptura a fost strălucit reprezentată la Iași, Ion Irimescu reușind să mobilizeze în jurul său talente ca Iftimie Bârleanu, Vasile Condurache, Vladimir Florea. După Război, elementele de continuitate au alternat cu presiunile ideologice și cu îndemnurile de raliere partinică. Soluțiile evazive nu au lipsit, cum nici formele excesive de obediență. Mulți artiști însă au căutat să se salveze prin eschivă și ironie.

Una din observațiile critice ale lui Valentin Ciucă mi-a atras în special atenția: la artiștii moldoveni „s-a manifestat o anumită lentoare în preluarea esteticii avangardiste, poate prea rebelă în raport cu marea lecție a naturii și a vizibilului. La Iași ereziile n-au creat adepți, dar nici n-au fost

contestate. Pur și simplu n-au existat. Cosmopolitismul nu i-a atins, iar boema ieșeană n-a produs «artiști blestemăți», ci doar convivi hîtri și guralivi, nostimi și indiferenți la insurecții prea zgomotoase”. Luată *ad-litteram*, observația mi se pare și justificată și corectă. Iașul a impus multă vreme în arta autohtonă o direcție mai curînd conservatoare, clasicistă, fixată în canonul estetic al *frumosului*, croit în tiparele sale predilecte – peisajul și portretul.

Să fie însă inapetența spre inovație sau inadecvarea la temele și tehnicile occidentale motive de compensare și jubilație provinciale? Eu unul aș vedea aici semnele unui cert deficit. „Marea lecție a naturii și a vizibilului” și-a epuizat resursele în pictura europeană de cel puțin un secol. Privită retrospectiv, detașarea artiștilor moldoveni de inovațiile și tendințele vremii trebuie să fi fost o opțiune desuetă și vădit anacronică. Spiritul boem, convivialitatea etilică și predispozițiile ludic-umoristice de conjunctură țin de un model romantic depășit, păgubos în esență, care nu putea decît să le atenueze din anvergura și credibilitatea necesare.

Între artă și spațiul care o face posibilă se statornicește o relație de contagiune. Asamblat în cadre nostalgic-identitare, spiritul moldovean al „locului” a fost excesiv idilizat. O constatăm în pictură. „Transfigurate” artistic, străzile, clădirile, potecile, poienile, bălțile, rîurile, pajiștile „de la noi” încîntă ochiul, dar odihnesc mintea. Avem în plastica ieșeană de dinaintea lui '89 prea multă natură și sensibilitate, dar prea puține proiecte, imaginație și idei. Artiștii oglindesc rusticul, mirificul, drăguțul, delicatul, cochetul, senzualul în formule discrete, lipsite de ostentație, însă și inocente estetic. Precaritățile stilistice și de „perspectivă” explică miza lor scăzută pe simezele occidentale, defel

interesate să expună unui public tot mai exigent simfonia monotonă a colinelor mioritice, chiar și acoperite de o vegetație exuberantă, frumos colorată.

Hiperbolizarea nesăbuită a trecutului este la fel de neproductivă ca și contestarea sau minimizarea lui. Cum se raportează însă artiștii de azi la ceea ce numim „tradiție”? Sînt vizibile semnele continuității? Dar cele ale eventualelor primeniri? Se pare că în zilele noastre tradiția acționează recesiv; este prezentă, chiar fără să fie asumată. „Genealogiile” artistice de acum nu se mai revendică și nici nu se asumă zgomotos în ordinea vreunei glorioase filiații locale. Obediența paideică este una recentă, facultativă și punctuală, dezregionalizată. „Clasicii” sînt cel mult respectați, nu și imitați.



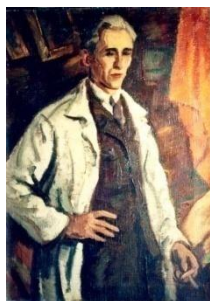
Teodor Pallady,  
*Autoportret*



Nicolae Tonitza,  
*Autoportret*



Octav Băncilă,  
*Autoportret*



Ștefan Dimitrescu,  
*Autoportret*



Corneliu Baba,  
*Autoportret*

Zelul schimbărilor este însă de netăgăduit. Spiritul cosmopolit-pragmatic se substituie treptat celui vetust, localist și leneș. Avem deja câțiva artiști care au optat pentru limbaje personale, de respirație occidentală – din păcate mult mai vizibili în galeriile din străinătate decât în orgoliosul nostru târg bahluiian. Ignorînd performanțele recunoscute de alții, în spații de reală consacrare, critica de artă autohtonă riscă a se situa într-o paradigmă culturală îngustă, vădit provincială. În loc să celebreze fără discriminare „clasici” neconfirmați ori cohorte fudule de anonimi locali, cred că aceasta ar trebui centrată prioritar pe vectorii noutății și ai europenității – chiar dacă uneori ni se par stridenți, provocatori sau ostentativi. Cîtă vreme cărțile „cumințeniei” estetice și „fidelității” față de tradiție nu s-au dovedit cîștigătoare, de ce n-am paria pe opusele lor?



Corneliu Baba,  
*Regele nebun*

## „Arca” lui Podoleanu

Adrian Podoleanu – unul din cei mai prețuiți pictori ieșeni de azi – a trecut de curînd Styxul. Deși l-am prețuit ca artist, nu am apucat să-l cunosc personal. Am sperat să o pot face la ultimul său vernisaj, cel de la Galeriile „Dana”, dar, parodiind involuntar postmodernitatea, autorul însuși a lipsit.

Între lucrările expuse, *Brigada* ocupă o poziție centrală. Mulți au văzut în tabloul din 1976 o bună ilustrare a solidarității de breaslă și a omogenității Școlii plastice ieșene. Ce se vede la suprafață? Un grup relativ compact, plasat în dezordine studiată la marginea unei suprafețe lacustre. Pare a fi un colț al Deltei sau un chei al acesteia. E seară, se întrezărește pătrarul de lună; berze, pescăruși, nuferi, broaște întregesc fundalul. Tonalitatea cromatică



este pronunțat negativă; predomină nuanțele de bej, gri și maro. Grupul este divizat; o parte – pe mal, situat frontal, ca într-un cor dispus aleatoriu, în pîlcuri mici și locuri diferite. În planul apropiat, două din personaje împart aceeași barcă.

Există multă ironie în compoziția lui Podoleanu. Pare evident că autorul răspunde unei comenzi ideologice. I s-a cerut, pesemne, să redea specificul „muncii artistice” și entuziasmul confrăților care o săvîrșesc. Obiectul „efortului” specific este... pescuitul. Chiar și așa, „brigada” pare surprinsă într-un moment de relaxare. Unii din membrii ei se odihnesc în picioare, alții stau așezați în diverse posturi. Chipurile celor prezenți sînt redată cu acuratețe. Cîțiva se răsfață fumînd (Dan Hatmanu, Constantin Radinschi, Dimitrie Gavrillean), alții sorb pe furiș din licori camuflate (Dimitrie Căileanu), toți însă „fac” ceva sau mimează în felul lor activitatea. Privirile par reci, indiferente, ca și cum grupul ar fi dezbinat sau alcătuit fără criteriu.

Nici un gest nu trădează simpatie reciprocă ori complicitate vizuală. Ai spune, dimpotrivă, că „brigadierii” artiști se nesocotesc reciproc. Folosind perspectiva inversă, autorul evită discriminări de planuri. Poate și motive de nemulțumire. Toți sînt la fel de vizibili și de preocupați. Privesc „departe” sau în gol. În mijlocul echipei, la înălțime, într-o poziție studiat-histrionică, Dan Hatmanu își contemplă admirativ pipa. Este cel care, fără a investi efort, pare să culeagă roadele și laudele nu totdeauna meritate. Criticul și profesorul Radu Negru – drag mie în vremea studenției ieșene – este înconjurat de cărți, semn al muncii intelectuale pe care o presta onorabil. În aglomerarea de chipuri pot fi recunoscuți, între alții, Vasile Condurache, Nicolae Matyus, Petru Hârtopeanu, Ion Petrovici, Ioan

Gînju, Ion Antonică, Ștefan Hotnog, Mihai Cămăruț, Ion Neagoe, Alexandru Ichim, Vladimir Florea, Gheorghe Brădățeanu, Gheorghe Maftai, Costache Agafiței, Vasile Istrati, Victor Mihăilescu-Craiu, Constantin Nicolae, Corneliu Ionescu, Liviu Suhar...



Prim-planul *Brigăzii* este confiscat de o barcă ancorată la mal. La un capăt îl găsim pe însuși autorul, cu mistria în mînă, amestecînd îngîndurat grămada de pește care-i ajunge pînă la înălțimea genunchilor. Entuziasmul pare să-l

ocolească. O ulcică de lut (apă? vin?) odihnește într-un colț al bărcii. La celălalt capăt, răsucit cu fața spre grupul răsfirat pe mal, sculptorul Iftimie Bârleanu pare pe picior de plecare.

Morala de primă instanță? Artiștii sînt solidari cu efortul de zidire a lumii noi la care sînt mobilizați. Ca și ceilalți truditori ai patriei, muncesc disciplinat, exemplar, în echipă. Mesajul disimulat? Dincolo de constrîngerile colectiviste și atelările ideologice, artistul este un solitar. Singura solidaritate asumată este cea de breaslă, incompatibilă cu orice proiect de omogenizare impusă. Înregimentarea este doar aparentă. Fiecare lucrează pentru sine, nu în vederea unui scop utopic, „mai înalt”. De aceea, „brigada” este, în esență, suma individualităților distincte, inadezive la asocieri de fațadă.

Ca și *Arca lui Noe*, barca lui Podoleanu pare a fi soluția salvatoare; vehicul plutitor, dar și refugiu. De ce barca? Poate pentru că este un simbol al trecerii și al supraviețuirii. Slobozită din ancoră, dă iluzia libertății; cu ea străbați ape tulburi, te streкори, te sustragi ordinii impuse și cauți o alta, personală, eliberată de constrîngeri și frustrări. Un prieten, *hobby*-ul favorit, meseria bine făcută... rămîn bucuriile simple, înșă de preț.

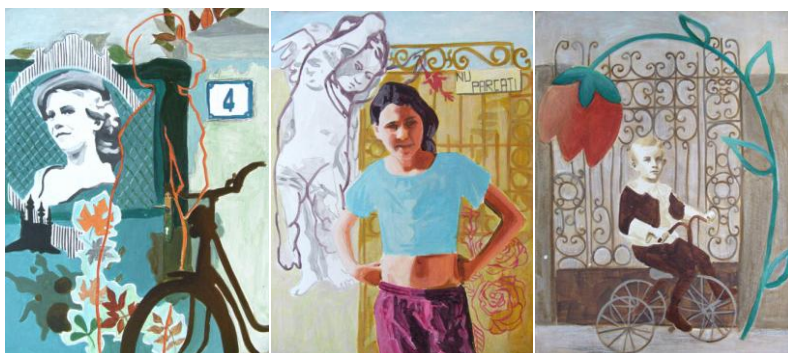
A „citi” *Brigada* doar ca ilustrare ironică a unei presupuse solidarități de grup, mi se pare facil și neplauzibil. În ce mă privește, aș prefera să văd în tablou un mesaj parodic, voit ambiguizat, menit în aparență să confirme expectanțele ideologice, dar în fapt să ridiculizeze dogmatismul acesteia. În vremuri potrivnice, artistul refuză alinierea; stă în... *arca* lui, caută refugiul potrivit, dar și direcția cea bună, salvatoare. Le-o fi găsit Adrian Podoleanu în lumea noastră?



## O poetică a ornamentului

Solidară cu tradiția artei *pop* americane, cu experimente ale avangardei europene din veacul trecut și cu tendințele esteticilor curente, Beatrice Anghelache ne invită să vizualizăm la „Cupola” tușele unei „poetici a ornamentului”, centrată pe o asumare subiectivă a timpului. Lucrările expuse (fotografii, tablouri, mobilier, instalație video) caută să „spațialize” simbolic timpul, convertindu-l în tipare obiectuale imediat perceptibile și interpretabile.

Retrospecțiile autoarei pun în joc sugestiile unui imaginar exuberant, contaminat de nostalgia lumilor pierdute sau uitate, recunoscute și recuperate în florilegiile – sobre sau extravagante – ale decorurilor și ornamentelor de altădată. Decorăm spații publice și private, după cum și pe cele intime sau imaginare. Înfrumusețăm cu gust și



elegantă, alteleori cu stîngăcie și nepricepere, lucruri de care ne înconjurăm, înfrumusețăm sau schilodim corpuri în canoanele schimbătoarelor mode. Minteă însăși poate fi „mobilitată” în categoriile estetice afine, dar și cu ruinele unor amintiri neplăcute.

Beatrice Anghelache propune un ingenuos excurs plastic în jurul unor teme care vorbesc, între altele: despre ornament ca fundal al unor narațiuni virtuale, în care evoluează personaje anonime, de vârste diferite (*age-deco*); despre proteica, protectoarea, dar și reprimanta întâlnire cu celălalt; despre capriciile vîrselor survolate și sacralizarea obiectelor derizorii, ridicate la rolul de talisman afectiv (*ego-deco*); despre felul în care *kitsch*-ul poate deveni ornament identitar al unei lumi periferice, primare, lipsită de resurse și rafinament; despre cum urîtul poate fi pretextul unor prelucrări parodice (*balkan-deco*); despre frustrările, spaimile și obsesiile trecute (*mind-deco*); despre echilibrul ornamental al porților bucureștene, dindărătul cărora te urmăresc priviri inocente, copilărești, dar și umbrele cochetelor de altădată.

Buna administrare a tehnicilor picturale și armarea acestora la un inedit substrat speculativ dau o notă distinctivă întregului proiect.



## Spațiul nostru cel de toate zilele...

Între pictorii din generația nouă, Marinela Botez și Claudiu Ciobanu se detașează într-un mod aparte. Îi recomandă, în egală măsură, buna administrare a tehnicilor picturale, inteligența asumării proiectelor, coerența și consecvența expunerilor publice, curajul implicării în evenimente de anvergură. Deși au profiluri artistice distincte, cei doi se completează inspirat; împărtășesc fervoarea căutării ideilor, convertindu-le apoi în suporturi vizuale atractive. Din punct de vedere tematic, încearcă să concilieze înclinațiile personale cu tendințele curente din „lumea artei”. Ultimii ani îi surprind preocupați de probleme sociale (cum gestionăm spațiul și timpul în care trăim?); de proiecția ideală a fericirii visate (cum putem experimenta o lume fără cusur, ferită de uzura și precaritățile cotidianului?); de stările și emoțiile „înscrise” în arhiva jubilațiilor de cuplu (care sînt secvențele memorabile, trăite cu maximă intensitate?). Aș evoca aici doar cîteva din ultimele isprăvi expoziționale, înșirate pe o axă culturală care leagă lașul de Washington, Tel-Aviv, Berlin și București...

Ambiguitatea situării noastre în spațiu a fost leit-motivul expoziției comune propuse la „Cupola”. *Apartamentul* conceput de Marinela Botez și Claudiu Ciobanu este pretextul vizual al unei dezbateri despre libertate, sociabilitate și intimitate, consumate în geografia convențională a Orașului. Problemele sînt prefigurate interogativ. Care sînt *toposurile* noastre privilegiate? Unde ne putem simți, fie și

la răstimpuri, cu adevărat „acasă”? Care este locul propriu al fericirii personale? Spațiul public (strada, parcul, *mall*-ul)? Cel privat (casa, grădina, apartamentul, balconul cu flori)? Cum conciliem idealurile proprii cu exigențele de cuplu, de grup sau comunitare? Care sînt șansele de a administra nestingherit cei cîțiva metri pătrați de intimitate, îngăduită parcimonios în interiorul junglei urbane?



Marinela Botez, *Apartament*, 2009



„Arc de triumf” al familiilor abia încropite, templu al urbanismului excesiv, aberație verticală, coloană a precarității, semeție stridentă și insalubră, *Blocul* izolează fără a proteja, închide fără să deschidă. Multiplicat în exces, el transformă centrul în periferie, cartierul în mahala, împrumutând însemnele (in)estetice ale acestora. Alveolă transparentă acustic, dar opacă vizual, „celulă” neprietenoasă de beton, loc al socializărilor conjuncturale, apartamentul recrează în soluții surogat – artificiale și miniaturale – spațiul ideal visat de fiecare. El te apropie aparent de Cer, dându-ți uneori iluzia libertății și a intimității, dar te îndepărtează oarecum de ceilalți. Devii „străin” într-o lume ostilă, „oaspete” provizoriu, dar și „ostatec” al interioarelor standardizate. Este apartamentul de zi cu zi coșmar sau consolantă realitate? Loc de refugiu sau oază a nesperatelor satisfacții conjugale?

Recompunînd – uneori cu realism, alteori simbolic și alegoric – priveliștea cenușie a spațiilor urbane obișnuite, Marinela Botez și Claudiu Ciobanu au oferit pretextul unui dublu exercițiu, de reflecție în canon existențialist și de critică socială, derulate într-o ambianță vizuală sugestivă, inspirat organizată.

Ciclul *Emoțiilor arhivate* propune un parcurs al istoriei afective comune, luînd prezentul drept cadru de referință pentru cîteva „iconologizări” subiectiv-paseiste. Tablourile pun în scenă cadre intime, etalînd convivialitatea ludică a ambilor parteneri, aflați în staza descoperirilor mutuale. Accentul cade pe surprinderea detaliilor fizionomice și anatomice; harta suprafețelor corporale intră sub lupa privirii celuilalt, devenind „punct de fugă”, loc de ancorare vizuală și de juisare „la distanță”. Stropită, picurată, prelinsă, apa este accesoriul privilegiat în jocurile de cuplu, scoțînd în evidență torsiunile corpului și cochetăriile gestuale ale acestuia.

În proiectul *Perfect world*, autorii ne invită într-o lume imaginară, idealizată, cea a propriilor plăsmuiri. „Perfectă”, bunăoară, pare a fi lumea văzută cu ochii inocenți ai copilului. Privite retrospectiv, evenimenele vârstei inaugurale întrețin iluzia situării în locuri și timpuri degajate de constrîngerile cotidiene. „Perfectă” este clipa extatică, secunda de grație trăită cu maximă intensitate. Luciul acvatic al unei piscine, de pildă, poate da pe moment impresia de plutire, de scufundare într-un mediu neafectat de presiunea imediatului. Răsfățul orelor de somn are și el efectul unei vremelnice narcotizări senzoriale sau al unei evaziuni reconfortante.

La un *New project* am fost martori de curînd. De această dată, tinerii artiști propun reinterpretări ale spațiului real, partajat între exigențele personale, private, și cele sociale sau de grup. Claudiu Ciobanu configurează un *Blank space*, invitînd la înțelegerea felului în care artistul se raportează la sine sau la semenii. Personajele sînt decontextualizate, surprinse în posturi care sugerează liniștea,



Claudiu Ciobanu,  
*Perfect world*, 2010

împăcarea, echilibrul. Marinela Botez, la rîndu-i, optează pentru un titlu care identifică fidel coordonatele geografice ale spațiului pe care îl locuiește („47°9'20.86"N | 27°34'1.54E"), zăbovind asupra unor cadre din viața obișnuită.



Claudiu Ciobanu, *Punct sensibil*, 2010

Iată, aşadar, în linii mari, un parcurs artistic ingenios, dens, meritoriu, prefigurînd cu siguranță confirmări și re-confirmări viitoare.



## Artiști în *plein air*

Proliferarea exponențială a practicilor artistice – îndeosebi a celor vizuale – și, pe alocuri, extravaganța lor sînt de natură să inducă relativă confuzie în reprezentările omului obișnuit. Ce (mai) este artă? Cum anume o recunoaștem? Unde sînt artiștii de altădată, cu biografiile lor exemplare și cu „aurele” inconfundabile? Care este astăzi locul șevale-tului? Străduțele periferice, părăsite, degajînd parfum arhaic? Marginile pădurilor uitate? Lacurile cu nuferi albi, sufocați de peturi? Astfel de întrebări nu vestesc defel apusul artei, cum nici substituirea definitivă a vechiului de către nou. Sîntem martorii unei schimbări de paradigmă, una care legitimează deopotrivă recursul la tradiție, ca și euristica experimentală tipic postmodernă.

Există vreo legătură între spațiu și creație, între „opera de artă” și „locul” care a făcut-o posibilă? Putem vorbi despre un „teritoriu” optim al inspirației? Dar despre unul decisiv, al creației propriu-zise? Este Atelierul un refugiu ideal? Poate fi acesta *dis-locat* vremelnic sau substituit? Care i-ar fi alternativele? Orașul? Satul? Natura?

După 1968, odată cu protestatarii de tot felul, artiștii ies în stradă. Spațiul urban ambiant, periferiile orașelor, terenurile virane, scările de bloc, clădirile dezafectate, halele industriale, locurile deschise, structurate aleatoriu, iau locul atelierului clasic, prin excelență închis. Arta ca atare nu mai este destinată prioritar muzeelor și galeriilor de profil, fiind sustrasă deliberat exigențelor comerciale obișnuite. Ostili-



tatea vizează deopotrivă academismul prețios, artificial, cum și pretinsul neutralism axiologic. Artiștii renunță la orgoliile decorative, devenind energici agenți ai schimbării. Publicul – altădată inert – abandonează distanța contemplativă, ispitit de nadele „implicării” și „atitudinii”. El este invitat să fie martor, agent sau chiar partener în proiecte participative sau de intervenție socială. Arta conceptuală, *performance*-urile, *happening*-urile, instalațiile stimulează soluții asociative care au drept câmp de desfășurare habitatul urban, fără să fie excluse „evadările” programate în natură.

Lumea postmodernă consacră noi „spații” de interes. Pe lângă cel virtual, *mall*-ul și *supermarket*-ul sînt țintele privilegiate; primul – ca loc de *loisir* și divertisment, celălalt – ca debușeu imediat al consumului de subzistență. „Templu” al societății consumeriste, sat globalizat, insulă urbană artificială, *mix* al semnelor de bunăstare, *mall*-ul răspunde nu doar comenzilor comerciale, devenind un teren de socializare și culturalizare, loc al promenadei reconfortante, imens bazar acoperit, substituit al străzilor bine luminate și populate, panoramă a bogățiilor accesibile, dar și a ispitelor mereu amîinate. Ritualul *shopping*-ului angajează o religiozitate specifică, bazată pe mitologia abundenței eterne, pe eficacitatea darului și a dăruirii, întreținută de iluzia cosmopolită a strălucirii mărcilor și a sărbătorii perpetue. Flirtul cu obiectele, contemplarea decorurilor vitrinierie, tihna librăriilor, răcoarea sălilor de spectacol, pitorescul restaurantelor, *fast-food*-urilor și cafenelelor, designul galeriilor de artă sau al magazinilor de gadgeturi și antichități, opulența brandurilor ne introduc în „societatea spectacolului” cotidian.

Hibrid conceptual de dată recentă, *mall* *arta* reține cel puțin două semnificații: loc de desfacere a bunurilor

artistice prin intermediul magazinelor virtuale sau al galeriilor *on-line*, dar și gen artistic distinct, subramură a artei pop, consacrand artistic produse de felul celor expuse în vitrinele *mall*-ului. În acest din urmă caz, intențiile artiștilor sînt nu neapărat decorative, cît ironice. Elvețiana Sylvie Fleury, de pildă, aduce în galerii colecții de pantofi, poșete, flacoane cosmetice ori sacoșe cu însemnele firmelor. Aglomerările unor astfel de obiecte dau, într-o lectură liberă de prejudecăți, ceea ce numim artă.

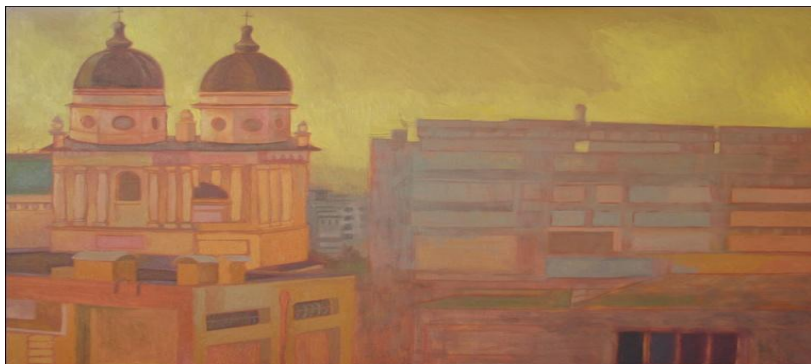
Ca și *Urban Plein Air*, proiectul *Rural Plein Air* a repus în discuție natura poziționării artistului în raport cu spațiul, de această dată fiind vizată lumea rustică a satului. În ambele



cazuri, s-a vizat mixarea pragmatică a conceptelor de *tabără* și *expoziție*. Teren privilegiat al euristicii de atmosferă și al intimității de grup, tabăra este concepută în intenție ca un spațiu de întâlnire și socializare, mediu și mijloc al producției de artă. Expoziția care îi urmează este chiar ocazia dată lucrărilor realizate aici de a fi expuse și receptate. Afinitatea dintre artist și spațiul în care lucrează, adecvarea sa la peisaj, buna încadrarea a acestuia, identificarea și captarea unui „spirit” al locului sînt benefice într-o atare perspectivă.

Dacă la primul experiment participanții testau ocurențele vizuale ale situației în inima dinamică și zgomotoasă a orașului, de această dată replierea artiștilor s-a făcut spre natură, în satul Hodora (lîngă Cotnari), spre lumea tihnită și aparent încremenită a acestuia. Într-un anume sens, a fost prilejul de redescoperire a celui *acasă* – originar, arhetipal – spre care tînjește fiecare. Cu titlu documentar, iată și cîteva din numele participanților: Adina Tofan, Adrian Crîșmaru, Eugen Alupopanu, Ioan Pricop, Mihai Gîțman, Ciprian Croitoru, Andra Simionescu, Andreea Dascălu, Mitruț Peiu, Marinela Botez, Claudiu Ciobanu, Liviu Ciobanu, Smaranda Bostan, Tibor Olah, Codruț Duduman.

Despre făptuirile artistice *in situ* și etalările expoziționale ulterioare, voi povesti cu alt prilej...



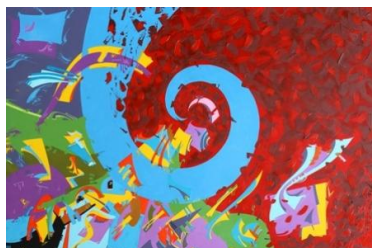
## Edificări holotropice

Găsim conceptul artei ambalat în puzderie de forme: unele decupate în tipar diacronic (artă antică, modernă, postmodernă); altele ipostaziind genul exersat (sculptură, pictură, teatru, muzică, dans, film); altele – modalitatea expresiei articulate (naivă, brută, realistă, figurativă, concretă, simbolică, impresionistă, suprarealistă, conceptuală), mediul în care se produc și etalează (stradală, urbană, *land-, net-, digital-, mail -, video - art*), publicul sau destinatarul (elitistă, de masă, populară), scopul vizat (socială, politică, decorativă, terapeutică, metafizică). Să adăugăm aici arta culinară, artele marțiale, arta ghicitului, artele ceramicii, cusutului de goblenuri, împletitului de nuiiele. Într-o atare diversitate, care ar fi locul *artei holotropice* – pretextul expoziției „anuale, internaționale”, adăpostite pînă mai ieri de Galeriile „Dana”?

Edi Apostu – promotorul noii arte – a păstrat ani buni secretul descoperirii sale, mulțumindu-se a proteja prețioasa renume conceptuală de curiozități și indiscreții, întreținînd strategic suspansul „edificării”. Odată, la „Cupola”, a promis lămuriri definitive la o proxima expoziție pe care a se face în Canada. Altă dată, și-a anunțat dezvăluirile pentru o ocazie specială care avea să se petreacă undeva, la Roma. Cum am ratat ambele întîmplări trans-frontaliere, n-am refuzat invitația de a participa la evenimentul programat, din fericire, chiar în mica urbe ieșeană. Spre rușinea mea, nu pot spune însă că explicațiile recente mi-au înlăturat

complet vălul ignoranței. Dimpotrivă, am avut impresia că tocmai au potențat misterul, convertind neînțeleșurile anterioare – vorba lui Blaga – în altele, „și mai mari”.

Nu știu ce a fost mai întâi, arta în cauză sau conceptul acesteia. Cu siguranță însă, ambele s-au născut pe malurile Bahluiului, într-un moment de inspirație. Etimologic, „arta holotropică” ar desemna „mersul” (de la grecescul *trepein*) spre „unitate” sau „întreg” (*holos*). Ea își propune, așadar, să găndească și să recreeze plastic unitatea. Edi Apostu ne previne că novicii și profanii au de urcat culmile semețe ale psihologiei transpersonale, mai puțin accesibile celor nepregătiți. Aici sînt studiate stările extatice, transconștiente, de euforie senzorială, delir, extaz și halucinație. Cum sînt escaladate acestea? Nu cu ajutorul narcoticelor obișnuite, nici cu infuzii din licori alcoolizate excesiv ori cu prize olfactive ilicite, ci prin intermediul unei muzici astral-divine, șamanice, a-tonale, a-ritmice, a-muzicale, de rezonanță orientală. Spre deosebire de muzica obișnuită, cea despre care vorbim, compusă chiar de artist, abolește toate diferențele și îl ridică pe ascultător la înălțimi ametoitoare. Ajuns acolo, va capta energii nebănuite, devenind „porta-vocea” universului și a spiritelor care



vagabondează prin văzduh. Dispar pe moment atît cenzurile raționale, cît și constrîngerile formale. Astfel inspirat, pictorul descrie aleatoriu linii, sfere, cercuri, spirale policrome, surprinzînd „concordia discordantă” a lucrurilor sau, dimpotrivă, dizarmonia lor ordonată.

Fără nici un dubiu, Edi Apostu este un artist subtil, inteligent și simpatic. Lucrările lui plac, fură ochiul și invită la meditație sau chiar la extaz. Bibliofil sagace, este un fin cunoscător al budismului (tibetan, chinezesc, japonez) și al hinduismului. Crede în metempsihoză, adică în posibilitatea ca sufletele noastre să se strămute în alte corpuri, nu doar în lumea de față, ci și pe alte planete, chiar nepopulate. Crede, ca un bun discipol Zen, că *Iluminarea* se obține prin efort propriu și nu prin contaminare paideică. Este inspirat doar de muzica sferelor, de armoniile cosmice difuze pe care le captează și, ulterior, le reciclează pe ordinator. Ca și Buddha, este convins că totul se naște din ignoranță și scopul său în lume este acela de a o suprima. Arta de azi, profund decadentă, trebuie vindecată de slăbiciuni. De aceea este hotărît să o salveze. Nu crede însă în modele și nici în maeștri. Poate cu excepția lui Leonardo da Vinci, de la care a împrumutat ambiția perfecțiunii și vocația lui „homo universalis”. Ca și Leonardo, Edi Apostu scrie, compune, desenează, pictează („transpersonal și halucinant”), inventează și reinventează.

Nu mă opun înnoirilor de vreun fel și nici nu sînt un sceptic îndărătnic sau incorigibil. Totuși, pentru a fi asumat de comunitate, un concept are nevoie și de argumente, și de limpezime. Nu toate pietrele aruncate în bălțile planetei au primit nume. De aceea se scriu cărți, articole, se compun programe și manifeste. În artă, cel puțin, legitimitatea estetică este obligatorie – mai ales în cazul primenirilor

ce se pretind a fi radicale. Nu știu dacă ispitele unității și totalității cosmice – reclamate azi de grupul „holotropicilor” – au lipsit din opțiunile artiștilor de până acum. Sau dorința de a reda esențele universului cu ajutorul miturilor, arhetipurilor ori simbolurilor inaugurale. Unde așezăm, de pildă, geometriile abstracte ale lui Kandinsky sau Joan Miró, *dripping*-urile lui Jackson Pollock, tensiunile cromatice ale lui Mark Rothko sau Franz Klein, experimentele pictural-muzicale ale unor John Cage sau Yves Klein – toate „suspect” de holotropice? Dacă recunoaștem în ele vocația totalității, atunci istoria artei este curat holotropică, artiștii „holotropizînd” inocent, ca Monsieur Jourdain, fără să știe.

Chiar în expoziția de la Galeria „Dana”, unii par a fi mai puțin holotropici, iar alții deloc. De aici și evidenta lipsă de... unitate. Dezbrăcată de aroganța noutății absolute, ca și de metafizica subțire, de bazar oriental, dar fortificată speculativ, arta holotropică poate deveni mai mult decît ceea ce este sau pare a fi, deocamdată. De ce nu?, la următoarea edificare internațională, promisă pentru anul viitor.

## Mihai Tarași – dileme portretistice

Alături de tabloul istoric și de studiul peisajului, portretul figurează – se știe – printre temele artistice privilegiate. Unii spun că genul în cauză ar fi mai curînd facil și desuet – dovadă proliferarea compozițiilor săvîrșite „pe colț de masă” ori a celor livrate „la minut”. Viteza execuției și fidelitatea reproductivă sînt pentru alții, dimpotrivă, indicii ale agilității profesionale. A duplica un chip din cîteva linii poate trece drept probă de talent incontestabil. Nu neapărat și de valoare – zic eu. Proiectul, ideea, miza estetică sînt substituite arbitrar de improvizație și de ispita unui cîștig imediat. Departe de a fi un gen care să-și fi epuizat resursele, portretul este încă piatra de încercare a oricărui plastician. Fidel sau parodic, individual sau de grup, realist, politic, alegoric, simbolic etc., are deja o istorie a lui, vrednică de povestit cîndva.

Poți „citi” artistul după tocmai portretul pe care îl face, adică *dinspre* chiar personajul său? Este „vizibil” autorul în ceea ce reprezintă? Spune modelul ceva despre cel ce tocmai l-a modelat? Fără îndoială, există o traiectorie a contaminărilor subversive, una care transformă imaginea portretizată în pretext al codificărilor sau al disimulărilor auctoriale. Aparent limitat în propriile opțiuni formale, portretul poate fi locul ambiguităților căutate. O lucrare, de curînd expusă la „Cupola” ieșeană (*Tristan Tzara. Portret dadaist con-textualizat; colaj din textele unor autori ai vremii: Karl Marx, Vladimir Ilici Lenin, Mihail Bakunin*),



semnată de Mihai Tarași, profesor la Universitatea de Arte, contrazice prejudecata superficialității angajamentului artistic portretist.

Îndatorat paideic lui Adrian Podoleanu, pictorul și graficianul Mihai Tarași este, fără dubiu, unul din cei mai respectabili membri ai comunității artiștilor vizuali autohtoni. Disponibilitatea pentru portret îi este recunoscută. I se datorează, între altele, „eternizarea” picturală a rectorilor universității sale, dar și numeroasele tablouri prezente prin galerii. Este sursă de contagiune stilistică, vizibilă în lucrările mai tinerilor săi colaboratori, pe care îi susține și încurajează constant. Între marii maeștri, îl prețuiește îndeosebi pe Bonnard, recunoscându-i măiestria și expresivitatea compoziționale. Mihai Tarași este un pictor al opțiunilor ferm asumate. Important în artă, crede profesorul, este să creezi forme sau „organizări formale” care să determine în dispozitivul de receptare „tensiunile vizuale” cele mai atractive. Structurile tensionale devin centre de interes pentru privire. Repetiția sau multiplicarea aceleiași forme sau a acelorași elemente cromatice pot fi soluții pentru crearea unor astfel de structuri. Imaginea este aidoma unei „construcții lingvistice”, a cărei sintaxă se deschide nefinitelor operații de interpretare și descifrare.

Dar să revenim la expoziție. În tabloul sus-pomenit, pictorul surprinde frontal un Tzara din tinerețe, în poză studiată, de intelectual cuminte și conformist. Ochelarii rotunzi, cu ramă subțire, sînt vag conturați. Privirea blajină, melancolică, pare ușor abătută. Un surîs schițat cu discreție dă chipului un aer enigmatic. Părul, despicat pe o parte, sugerează o cochetărie adolescentină temperată. Fruntea lată este tăiată oblic de o șuviță rebelă, căzută pînă aproape a-i acoperi ochiul drept. Portretul lui Tzara este un

impresionant colaj din hîrtie, alb-negru, în stil dadaist, *puzzle* uriaș alcătuit prin alăturarea și alipirea a mii de fragmente textuale. Tabloul se poate *citi* de aproape, dar și *vedea* de la distanță. Personajul principal este deci și text, și imagine.

Decupajele nu sînt alese la întîmplare. Marx, Lenin, Bakunin - corifeii ideologici ai revoluției bolșevice - sînt prezenți acolo, cu secvențe din articolele ce inflamau presa elvețiană din preajma și din timpul Primului Război Mondial. La Zürich, apoi la Paris, boema literar-artistică europeană (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Arp, Hans Richter, Max Ernst, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard), în complicitate cu agitatori politici de stînga, puneau bazele revoltelor de tot felul. Nihilismul și anarhia sînt prefigurate într-un ambient favorabil vociferărilor destructive. „Orice om trebuie să țipe. Este de îndeplinit o mare lucrare negativă, distructivă. Să măturăm, să facem din nou curățenie”, scria Tzara în unul din *Manifestele* dadaismului. Ulterior, după ce a încercat

reconcilierea suprarealismului cu marxismul, Tzara a intrat în Rezistența Franceză din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, devenind, în 1947, membru al Partidului Comunist Francez. Demisionează în 1956, protestînd față de înăbușirea revoltelor din Ungaria de către sovietici.

Care este mesajul lui Mihai Tarași? Marile inovații sau schimbările de perspectivă din



cultură au rădăcini și motivații politice, iar pionierii acestora sînt adesea ispitiți de cîntecul „sirenelor” ideologice. Într-un mediu decadent și anarhic, arta nu mai este inocentă și nici total dezinteresată.

O altă lucrare, expusă la *Erotica*, se intitulează *Povestea lu’ Danae în 15 panouri*. Artistul propune o lectură postmodernă a mitului antic – sursă de inspirație pentru atîtea generații de artiști. Ce ne spune acesta? Că temîndu-se de împlinirea unui oracol care-i prezisese că va muri de mîna propriului nepot, regele Acrisius își închide fiica într-un turn inaccesibil muritorilor. Zeus o vede și se îndrăgosește de ea. Transformat în ploaie de aur, el reușește în cele din urmă să se „strecoare” pînă în iatacul fetei...



Aflate la intersecția dintre pictură și benzile desenate, cele cinci tripticuri ale lui Mihai Tarași devoalează povestea unei inocente inițieri erotice. Personajele principale sînt *femeia* (îmbrăcată decent, așezată pe scaun), *privitorul*

(spectator îndepărtat, nevăzut), *ochiul* (mijlocitor între cei doi). Acesta din urmă este și leit-motivul grafic al „decorurilor” (imprimeul rochiei, stropii de ploaie aurită). Femeia este surprinsă de autor în mai multe ipostaze, aparent statice. Prezența-i simplă, cochetăria discretă, naturalețea posturii, jocul imprevizibil al picioarelor „fură” privirea curiosului și o atrage irezistibil.

Erotismul, sugerează Mihai Tarași, nu este dependent de generozitatea evidențelor anatomice. Ispitit de misterul formelor voluptoase, învăluite de fragilul „obstacol” textil, ochiul le va „mîngîia” de la distanță, supralicîtîndu-și astfel posibilitățile. Pictorul ieșean sugerează că există o atingere mai profundă decît cea epidermică, una în care văzul funcționează... haptic (tactil). Privită cu iubire, femeia se transformă în „icoană” idealizată, făcînd obiectul unei adorații necondiționate.

La sfîrșitul istoriei pictate, într-un ultim panou, personajul dispare îndărătul cortinei. Inversat de astă dată, ochiul devine lacrimă și acoperă totul. Detaliul copleșește întregul. În jocurile seducției intră și fascinația prezenței, dar și nostalgia absenței. Aidoma zeului, îndrăgostitul va găsi acel subterfugiu care să-l apropie de ținta pasiunii sale. Dacă nu-și va permite, ca în poveste, o adevărată ploaie de aur (investiție costisitoare în vremurile noastre), poate demara „minimalist”, cu o privire tandră, sinceră, afectuoasă. Nu cumva aici găsim sursa adevăratului erotism?

## „Scara” lui Petru

În raport cu arta propriu-zisă, estetica joacă rol „teoretic”, de legitimare; ea îi fixează regulile, principiile și perspectivele de funcționare. Două din cărțile lui Arthur Danto – important estetician american – îmi justifică în bună măsură alegerea temei de față: *The Transfiguration of the Commonplace* (*Transfigurarea banalului*, 1981) și *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (*Aservirea filosofică a artei*, 2004). Ele descriu schimbarea de paradigmă resimțită în arta contemporană ulterior apariției primelor *ready made* (obiecte „gata-făcute”) și orientarea tot mai evidentă a artiștilor spre lucrări de factură conceptuală. Ignobilul urinoar intitulat *Fîntîna*, strecurat de Marcel Duchamp între lucrările ce se voiau prezentate la marea expoziție new-yorkeză din 1917, repusesese în discuție întrebarea despre „cînd anume un obiect devine artă”. Urmare a scandalului iscat, esteticienii au decis să nu excludă banalul, cotidianul, obișnuitul, din sfera artei. Un Thierry de Duve rezumă noutatea: „*ready made*-ul este pentru arta în general ceea ce era tubul de vopsea pentru pictura modernă”.

Împotriva celor ce credeau că arta este destinată exclusiv simțurilor și prea puțin minții, Danto argumentează în favoarea deschiderii hermeneutice; opera de artă veritabilă reclamă o „interpretare de profunzime”. Cine are competența de a deosebi autenticul și valoarea de reversul lor? Reprezentanții autorizați ai „lumii artei” – spune Danto –, adică artiștii, criticii, galeriile, muzeele, colecționarii, mece-

nații. Investirea simbolică, adaugă Nelson Goodman, deosebește obiectele obișnuite de cele socotite „artistice”. Frumosul este substituit de mesaj, concept sau idee, fără ca termenii în cauză să se excludă necesar. Răsfățul privirii, degustarea senzorială nu mai sînt privilegiate în dispozitivul receptiv al publicului. Obiecte banale, reciclate artistic, investite simbolic și transfigurate estetic, intră astfel în sălile de expoziții. Care este diferența dintre un obiect obișnuit și același obiect, luat din mediul lui, dar expus într-o galerie?

Să luăm un exemplu. Petru Păcurariu este un artist tînăr și aproape necunoscut. La „Cupola”, în cadrul unui eveniment de grup (*Tomorrow is another day*), a propus o instalație intitulată *Două căi spre artă*. Ansamblul conținea trei piese: o scară utilitară, puțin uzată, în doi versanți, de felul celor folosite la vopsit; un tablou miniatural, suspendat deasupra scării, la înălțime, conținînd un text printat, de cîteva rînduri; un fierăstru de livadă, agățat pe partea exterioară a scării.

Pentru public, prima impresie este de profundă inadecvare: o dată în raport cu spațiul alocat și apoi față de restul exponatelor. Sobrietate sau ebrietate? Artă sau surogat? Scară sau... provocare? În fața unei lucrări neobișnuite, curiozitatea acționează spontan. Privitorul nu ghicește „cheia”, dar realizează că aceasta este divulgată în mesajul scris, postat la înălțime. Dacă Scara lui Iacov ducea la Cer, cea a tînărului Petru duce doar către propriul text lămuritor. Pentru a-l putea citi, soluția este escaladarea „operei”, urcatul treptelor, adică. Scara însăși trimite spre mesaj; ea devine suportul, dar și mijlocul, calea de acces spre acesta.

Care ar fi mesajul autorului? Drumul spre artă este unul ascendent; presupune curiozitate, inițiere, efort,

sacrificiu, igienă vizuală, întreținerea și educarea privirii. Escaladând versanții scării (unul al senzațiilor, celălalt al intelectului) se realizează o „ruptură de nivel”, o detașare de registrul receptării obișnuite, favorabilă vederii „de profunzime”. Spectatorul leneș și ignorant nu-și asumă urcușul. El vrea satisfacție nemijlocită. Opțiunea bipedului miop? Fierăstrăul, scurtarea scării, suprimarea efortului, ajustarea mesajului, coborîrea acestuia la propria „înălțime”. Aidoma scolasticului „brici” al lui Ockham, menit a simplifica soluțiile prin îndepărtarea complicațiilor inutile sau greoaie, fierăstrăul sugerează intervenția brută, reductivă, menită a evita eforturile primejdioase ale minții.



În lucrarea lui Petru Pădurariu, economia mijloacelor este suplinită de subtilitatea ideii. Invitat să aleagă una din căi, spectatorul poate accepta miza jocului artistico-speculativ sau o poate refuza. În primul caz, arta nu exclude nici sensibilitatea, nici inteligența, ci le pune la încercare.

P.S. Mi-am amintit o scenă petrecută, nu demult, la închiderea unei tabere de pictură. Între numeroșii artiști prezenți acolo, alături de îngăduitorul și generosul *Mecena*, se profilă semeț, masiv, monumental chiar – *Privitorul exigent*, medic de profesie. Grimasele repetate ale acestuia la vederea lucrărilor și văditele semne de insatisfacție estetică au creat o anume derută. Motivul nemulțumirii? Infidelitatea artiștilor față de peisajul ambiant, pe care – din respect față de gazdă și finanțator – ar fi trebuit să îl reproducă cu mai multă „inspirație” și acuratețe. Oile și caprele de pe dealuri, rațele și găinile din curțile țărănești, pîlcurile de copaci și boscheții înconjurători ar fi fost doar cîteva din temele accesibile, dar ratate nemotivat. Ar fi inutil să vă mai descriu perplexitatea celor de față. Nu știu din ce motiv, dar de atunci mi-l închipui pe simpaticul doctor „operînd” superior, cu... fierăstrăul, un picior al „scării” lui Petru.



## „Cupola” și vectorii cosmopoliți

Despre „vechea gardă” a artiștilor plastici ieșeni s-a spus că ar fi fost reticentă la módele și împrumuturile apusene. E drept, împrejurările erau nu tocmai favorabile, iar circulația în exterior – deseori condiționată insidios ori îngrădită. În vremea mobilităților controlate, plecarea în *străinătate* putea fi o recompensă a servilismului partinic sau o formă de încurajare a complicităților delatorii. Fraterne „schimburi de experiență” se consumau cu gravitate studiată în interiorul „lagărului” de tristă amintire. Tirana, Novosibirsk, Phenian sau Ulan Bator erau destinații de maximă jubilație turistico-ideologică. Mulți însă au plătit lipsa de obediență cu reclusiunea forțată sau cu interdicția de a părăsi glia străbună. Alții, mai norocoși sau mai abili în arta compromisului, au reușit să brăzdeze hotarele patriei și să facă, ireversibil sau nu, „marea trecere” spre Occident. După 1990, o dată cu ridicarea cortinei „fieroase”, lucrurile s-au simplificat. Pentru „călătorul recent”, importă mai puțin distanța sau frecvența deplasărilor, cât sensul sau „vectorul” lor.

Cît de racordați sînt artiștii noștri la rețelele internaționale? Cum se raportează aceștia la practicile similare din Occident sau la stilurile recunoscute ca avangardiste? Care este doza de „modernitate” sau de „postmodernitate” angajată în proiectele lor? Anvergura „internațională” poate fi autoclamată, simulată sau probată cu argumente. Las deoparte situațiile frauduloase – nu puține, e drept –

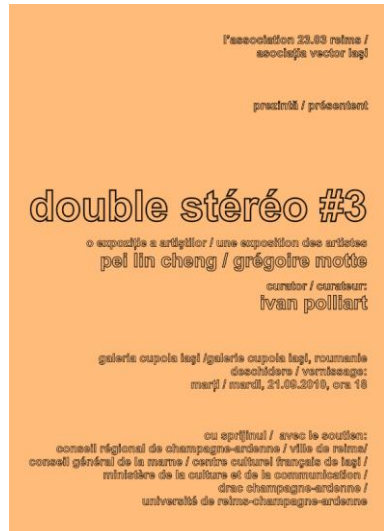
care pun în joc cărți măsluite. În mod firesc, prezența reală în interiorul rețelelor profesionale consacrate (cele care atestă în mod vizibil, transparent, meritele sau competența), poate da măsura deschiderii și implicării internaționale. Locul desfășurării unui eveniment artistic (orașul, țara), cota instituției gazdă (galeria sau muzeul), notorietatea expozanților, valoarea lucrărilor, densitatea referințelor critice, toate acestea sînt indicii ale prestigiului și onorabilității.

Străinătatea nu certifică automat valoarea, după cum evenimentele autohtone nu sînt condamnate fatalmente la minorat. „A ieși în Europa” poate fi la fel de profitabil ca și „a aduce Europa acasă” – după formula inspirată a lui Adrian Marino, cel care propune să dăm consistență și amploare proiectelor derulate la noi. Avem destule dovezi de bună mobilitate în sens cultural. Un artist ca Dan Perjovschi, de pildă, onorează cu prezența sa evenimente artistice de prim plan. La Iași, Matei Bejenaru face, în ocazii similare, o figură mai mult decît meritorie. Ambii, din păcate, sînt încă departe de a primi tocmai *în interior* recunoașterea cuvenită. Ultima „ieșire” a lui Matei Bejenaru – pretextul intervenției de astăzi – se consumă chiar în inima urbei bahluviene, la „Cupola”, alături de Ivan Polliart, curatorul expoziției *Double stereo #3*, și de doi artiști tineri, în curs de consacrare – Pei Lin Cheng și Grégoire Motte.

Organizat în tandem de Asociațiile „23.03” din Reims și „Vector” din Iași, evenimentul, înscris în registrul artei conceptuale, a mobilizat numeroase instituții politice, universitare, artistice – franceze și românești. Acoperind doar o parte a spațiului expozițional, autorii mizează pe relevanța semnificantă a *ready-made*-urilor, imaginilor fotografice și instalațiilor video. Piesa principală pare să fie o valiză de

voiaj, sigilată și înfoliată, pregătită pentru un drum lung. Ce putea sugera mai bine intenția de mobilitate, deplasarea, comunicarea? Aidoma unei vedete de cinema, ea este așezată pe un covor roșu, așternut special într-un colț al galeriei. De bună seamă, ansamblul neobișnuit, minimalist în concepție, invită la o decodare simbolică. Valiza în cauză este sinecdoca vizuală a ideii de turism, adică a dislocării programate, în scop cultural, comprehensiv. Stegulețe multicolore delimitează cadrul, marcînd aluziv atît atmosfera de vacanță, cît și traiectoria deplasării.

Experimentul artiștilor francezi s-a derulat în trei etape. Prima, în noiembrie 2009, a constat într-o vizită a celor doi în România, la Iași și Piatra Neamț, cu intenția de accesare directă a spațiului mioritic, ocazie de familiarizare cu spiritul locurilor și de testare a propriilor prejudecăți. O a doua etapă, mai de durată (10 luni), a constat în conceperea și realizarea unor lucrări avînd ca pretext specificul locurilor vizitate, în acord cu stereotipurile infirmate sau, dimpotrivă, reconfirmate. Ultima parte, adică expoziția propriu-zisă, s-a „performat” la Iași, unde aceeași partitură a fost interpretată pe două voci, *stereo*. Artiștii propun un exercițiu imagologic menit a evoca opiniile străinului cu privire la identitatea pe care o revendicăm. Presupoziția justificativă sugerează că sîntem nu neapărat cum ne vedem noi, ci cum ne văd ceilalți.



Pei Lin Cheng (de origine taiwaneză, rezidentă în Franța, la Reims) este interesată de probleme ale identității și comunicării. Locul aplicației sale – Muzeul „Otilia Cazimir”, din Centrul Iașului. Ca piesă centrală, ea expune o instalație video din trei monitoare, surprinzând scene obișnuite dintr-un loc (muzeul) în care, de regulă, se întâmplă mai nimic: camere pustii, curți aparent părăsite, busturi solemne, obiecte cu „vechimi” recente, spații mohorâte, gunoi, mult gunoi. Pe un panou alăturat sînt plasate fotografii diverse, în care poți recunoaște aspecte ale specificului muzeal ieșean, dar și scene idilice din stampe orientale, amintind, probabil, parfumul locurilor îndepărtate, de acasă.

Grégoire Motte (francez, rezident la Tourcoing – Lille) realizează, la rîndul său, o instalație compusă din cîțiva tamburi rotativi, înfățișînd maidanezi autohtoni în stază somnolentă. Dansul circular, monoton, repetitiv, al leneșelor patrupede trimite la aceleași vechi năravuri, reciclate de fiecare nouă generație cu o voluptate masochistă.

Alături de partenerii francezi, Matei Bejenaru face din „Cupola” un spațiu al experimentului nonconvențional, situat și de această dată pe un vector cosmopolit, onorabil, demn de evocat.

## Holograme identitare (Dorin Baba)

Ca artist, Dorin Baba este un excentric, greu atașabil unei tendințe sau vreunui curent. Aș spune că face parte din categoria „deconstructorilor” inventivi, a rebelilor curajoși, mereu gata să revizuiască sau să experimenteze. Două întâmplări extreme l-au constrâns anterior, în propria biografie clinică, să exploreze marginile „lumii de dincolo de lume”, de unde s-a întors norocos. Obsesiile amenințării intempestive, ale vulnerabilității, fizice și psihice, par să-l fi marcat decisiv. Temele tratate în compozițiile picturale au încărcătură mistico-religioasă și poetico-metafizică. Ele vorbesc despre ambiguitatea situării în interval (între alb și negru, lumină și întuneric, noapte și zi, cer și pământ, Rai și Infern); despre îngerii, lună, stele, viziuni, grădini edenice, ascensiuni iluzorii; despre forme, culori și mistere; despre consistența elementelor (apă, aer, foc); despre viață și ispitele ei.

Lucrările lui Dorin Baba se sustrag unui calapod stilistic anume. Autorul destructurează spațiul clasic al tabloului, mutînd cadrul în interior, insinuîndu-l operei; obiectul reprezentării determină astfel conturul ansamblului. De aici și impresiile de fluiditate, mobilitate formală și dinamism cromatic. Romboidale, paralelipipedice, trapezoidale, în zig-zag, în valuri, drepte, sinusoidale sau circulare, ramele se îmbină inedit, prelungind sugestiile tematice din lucrări. Timpul, spre exemplu, este redat într-un „tablou-clepsidră”, dealul – într-un tablou „unduitor”, cu alternanțe line de nivel.

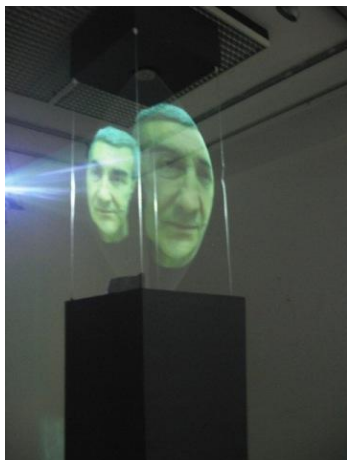
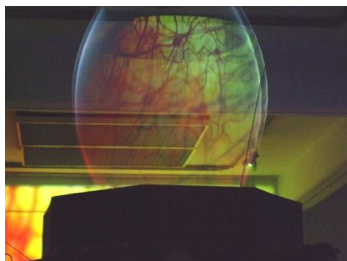
Dorin Baba refuză abordările facile, volumele previzibile, simetriile cumiști, exersându-și disponibilitatea de a mixa sau de a preschimba registrele expresive. Trece ușor de la tehnica de șevalet la instalații dintre cele mai sofisticate, pe care le testează în ocazii cosmopolite. A expus la Florența, în cadrul Bienalei din 2007, dar și la New York, în „Brodway Gallery”, cu ocazia *Art 2010 Annual Preview*. Două din proiectele sale anterioare merită povestite: unul, consumat anul trecut – pentru ingeniozitate și pitoresc; altul, petrecut de curînd la Sarajevo – pentru rafinament și inventivitate.

Pentru Dorin Baba, expoziția *Ascultă-ți aproapele* a fost prilejul de a exersa mai toate stereotipurile postmoderne: emisie de mesaje critice, parodice sau codificate, eterogenitate compozițională, învăluiri și deturnări. Pe scurt, *show* artistic total, în care improvizația și surpriza păreau fericit... regizate. Invitațiile anunțau, de altfel, că două tablouri aveau să se „picteze” singure, în fața publicului, fără intervenție auctorială, într-un gest unic și irepetabil. Nu doar lucrările respective erau „pe cale” să fie, ci și autorul care, din motive nelămurite, întârzia la propriul eveniment. Sosit într-un târziu, artistul și-a invitat publicul să vizioneze o mini-reprezentare pugilistică. Pe un ring improvizat în mijlocul galeriei, doi tineri boxeri și-au administrat cu generozitate pumni peste maxilare. De bună seamă, sportul tocmai a fraternizat cu arta, eleganța pugilistică s-a logodit cu dexteritatea artistică, violența s-a împăcat cu sensibilitatea, centrul s-a aliat cu periferia.

Criticul a fost și el absent sau, să spunem, „reinventat”; doi foști colegi masteranzi au citit, gîtuiți de emoție, cîte o compunere filosofică pregătită de acasă, cu trimiteri erudite la Platon, Hegel și Kant. Subtilitățile speculative au pălit de

îndată ce pânzele imaculate, desfășurate în fața privitorilor, au început să scoată fum, făcând vizibile două fizionomii umane. Înțelesesem că opera promisă tocmai s-a „creat” din nimic, aidoma universului la propriul început. În îmbulzeala din galerie, artistul zîmbea mulțumit, iar noi, publicul, aproape că uitasem pentru ce anume venisem.

Titlul evenimentului trimeea în subtext la năravul ascultării celui alt, nu în scop paideic sau confesiv, ci cu intenții delatorii. „Iubirea aproapelui” este substituită de „ascultarea” lui. Cabluri, telefoane, role de înregistrare a convorbirilor, instalații electrice, mecanice, video-proiec-toare sugerau asediul tehnologic asupra intimității personale. Decorurile recreau un spațiu vulnerabil, transparent, atent supravegheat. „Fiți vigilenți! Sîntem ascultați; pereții au «urechi» indiscrete” – părea să fi fost mesajul autorului. Deși comunismul a fost abandonat ca ideologie, reziduurile lui se întîlnesc la tot pasul. Neîncrederea, ura, invidia s-au înrădăcinat adînc, proiectînd egoismul ca referință ultimă. Fiecare suspectează pe fiecare. Într-o altă lectură însă, „ascultarea aproapelui”



ar putea fi premisa dialogului comprehensiv menit să-i solidarizeze pe oameni.

Al doilea eveniment s-a petrecut de curînd la Sarajevo, în *New Temple Gallery*, unde artistul a prezentat o instalație video intitulată *Mental Hologram*. Lucrarea este compusă din mai multe module; o piesă centrală, cu rol de soclu, „susține” chipuri eterice reproduse tridimensional, în hologramă. Lămpi speciale, reflectoare, becuri multicolore proiectează în toate direcțiile imagini și efecte vizuale. Pe ecrane și monitoare distribuite asimetric se succed, la fel, chipuri și siluete umane. Sînt tocmai cele care populează lumea *imaginală*, mentală, a autorului. Sîntem invitați să vizităm memoria acestuia, să accesăm rețelele rizomatice ale amintirilor personale. Ritmul muzicii de fundal urmează cadența neuronilor cerebrali în parcursul lor recisiv. Mesajul autorului? Fiecare dispune de o memorie care îi conferă unicitate. Tocmai conținutul acesteia ne face diferiți. El nu poate fi substituit, nici nu trebuie modelat prin manipulare sau forță. Istoria, limba, împlinirile, părinții, soții, copii, prietenii își au locul lor în arhiva mentală a fiecăruia. Ce am lua cu noi într-un tranzit intempestiv către o altă lume? Ce ne-ar „trece” atunci prin minte? Care ar fi „viziunile” privilegiate? Cum ne-ar influența perspectiva accesării inconștiente și involuntare a Marelui Hotar?

Odată cu proiectul *Mental Hologram*, Dorin Baba resemnifică celebrul paradox al identității. Identitatea nu se împarte. Logic vorbind, nu putem fi identici decît cu noi înșine. În realitate, ea înseamnă mai mult: suma întîlnirilor decisive, cu noi înșine și cu ceilalți, arhivate durabil în forma unor imagini dragi, de neuitat. Pe care le purtăm oriunde...



## Simboluri și alegorii canine

Discursul despre artă se abate în ultima vreme, premeditat, spre teme care, de la distanță, pot fi calificate drept superficiale sau frivole. Spun „de la distanță” pentru că, în fapt, pretextele sînt cu totul serioase. Acum două săptămîni, una din universitățile lyoneze organiza un colocviu erudit despre animale și prezența lor în artele vizuale. Artiști, esteticieni, critici de artă, zoologi discutau cu entuziasm profesional un atare subiect. Miza reprezentării animalelor în compozițiile plastice este, de bună seamă, nu doar estetică, presupunînd decodificări ingenioase ale construcțiilor simbolic-alegorizante. Istoria artei oferă numeroase dovezi. Să amintim, de pildă, motivele biblice ale *Facerii animalelor* sau pitoreștile descrieri ale *Arcei lui Noe* lucrate în Occident încă din secolul al XII-lea. Ele decorează pereții domului din Monreale, lîngă Palermo, zidurile interioare ale Bazilicii San Marco sau incintele venețienei „Galleria dell’Accademia”, unde Tintoretto a pictat pe însuși Dumnezeu creînd viețuitoarele și „plutind” apoi în mijlocul lor. Oare detaliile ne pot spune ceva în plus?

În mai toate lucrările pomenite, dar și în altele de factură tradițională, *cîinele* ocupă o poziție privilegiată, sugerînd îndeobște devotamentul și fidelitatea. Uneori este folosit ca alegorie a Cercetării, Memoriei, Iscodirii sau a Mirosului; alteori, precum cîinele de la picioarele *Soților*

*Arnolfini* – tabloul lui Jan van Eyck – simbolizează fidelitatea conjugală. În *Portret de doamnă în roșu* al lui Pontormo, dar și în *Două doamne* al lui Carpaccio, sau în *Meninele* lui Velázquez, nostimul patruped apare în postura companionului preferat al doamnelor singure sau al copiilor răsfățați de la curtea regală. În versiune statuară, câinii păzesc mormintele regilor Franței (vezi Catedrala pariziană de la Saint Denis) sau devin călăuze ale orbilor, simbolizând „vederea” lor dislocată. Figură agresivă face doar câinele surprins în scene de vânătoare, dar adesea rolul său este strict decorativ, vizînd etalarea însemnelor de putere ale stăpînului. Numai *cerberul* mitologic, cel cu trei capete, păzitorul Infernului, sau câinele care stă la picioarele lui Iuda în *Cina cea de taină* primesc atribute negative, sugerînd – după caz – răul, viclenia, invidia sau dușmănia.

Care este soarta câinelui în reprezentările postmoderne? Cel puțin două din experimentele recente au rămas de pomină, punînd în discuție chiar limitele artei sau moralitatea unor „înscenări” revendicat artistice. Rusul Oleg Kulik realizează instalații video în care se filmează comportîndu-se ca un câine. În unele „acțiuni” apare gol-goluț, cu zgardă și lanț la gît, lătrînd zgomotos sau mușcînd din picioarele nefericiților trecători. Care ar fi mesajul autorului? Rușii trebuie să fie agresivi, să-și arate „colții”, să muște ferm din „pulpa” Occidentului. Mai puțin sensibilă la subtilități artistice-metaforice, poliția l-a arestat pe excentric, suspectîndu-l de... turbare.

În 2007, cu ocazia *Central American Biennial of Art*, Guillermo Vargas Habacuc a „expus” un câine viu, legat cu lanțul și lăsat în agonie, fără hrană și apă, sub privirile curioase ale publicului. O sută de mii de vizitatori s-au

perindat prin fața originalei opere de artă, contemplînd „estetic” scena, meditînd la sensul ei „profund”, fără a interveni cumva. Societățile de protecție a animalelor au protestat ulterior, sancționînd cinismul și imoralitatea celui care, în numele artei, ar fi dorit sacrificarea unei ființe vii. În interpretarea artistului, ar fi fost vorba de un test asupra felului în care se comportă publicul de artă, mai degrabă snob și pasiv, sau asupra modului în care instituțiile responsabile cu organizarea unor astfel de evenimente sînt dispuse să accepte sau să etaleze proiecte comerciale, așezate insidios sub semnul artei. Să mai spun că Habacuc a fost invitat să expună același „proiect” de succes și în numeroase alte locuri?

Între artiștii autohtoni, Adrian Crîșmaru s-a remarcat mai mult decît alții prin perseverența cu care, în anii din urmă, a transpus în registrele vizuale motivul canin. Discret subversiv, mereu sofisticat și imprevizibil, el ilustrează în chip exemplar condiția artistului postmodern, aruncat fără voia lui în valurile agitate ale tranziției. Este și motivul pentru care arta sa refuză pariul cu gratuitatea, atelîndu-se mai curînd unor proiecte „sanitare”, de „igienă vizuală”, menite – în intenție, cel puțin – să modeleze sau să rafineze modul nostru de a privi. Ar trebui, pare a spune autorul, să *ne privească* felul în care *privim* arta, dar și ceea ce se petrece în jurul nostru. Cu multă ironie, lucrările lui Crîșmaru transfigurează banalul, asamblîndu-l în formule centrate pe subiecte reale, de actualitate. Rolul lor este estetic sau decorativ – pe de o parte; social și terapeutic – pe de alta. Fiecare din tablourile lui Crîșmaru povestește o „istorie”; fiecare trimite la întîmplări și personaje demne de evocat. Deconstruind prejudecăți, artistul pune în joc o

poetică vizuală a angajamentului public, una care face din imagine o sursă inepuizabilă de mesaj – referința esențială a unei arte voit implicate în proiecte de schimbare.



Dacă pictorul clasic atribuia câinelui un rol secund, adesea decorativ, Crîșmaru transformă patrupelele vagabond în protagonist al reprezentării. Nu este vorba despre modele imaginare; câinii pictați de artist au identitate certă, au nume și pot fi localizați. Într-o lectură „transpusă”, jovialul maidanez devine când simbol al artistului „comunitar” (fără stăpîn, îndrăzneț și provocator, sfidînd cu ostentație spațiul celor gravi și oficiali), când *aproapele* nostru cel mai blajin, meritînd să fie privit cu prietenie, îngăduință sau compasiune.

Cel mai nou proiect al lui Adrian Crîșmaru activează o dată în plus complicitatea dintre artă și joc, îmbinînd umorul cu seriozitatea, într-o ambianță colorată, plină de surprize. Maidanezul poartă și aici masca artistului rebel, imprevizibil, greu de disciplinat. Autorul ne așteaptă în galeria ieșeană cu... 54 de câini comunitari. Sper să nu muște pe nimeni. Riscăm?

## Terapia prin artă

Găsim în *Cercul mincinoșilor*, culegerea de povestiri filosofice a lui Jean-Claude Carrière, dialogul dintre un orb și Srulek, echivalentul polonez al lui Nastratin Hogeia. Orbul îl roagă pe Srulek să-i spună cum arată zăpada. „Albă”, fu răspunsul imediat. „Dar ce înseamnă albă?”, întreabă încă o dată orbul. „Albă – spune Srulek – înseamnă așa, ca laptele”. „Dar laptele cum e?” „Laptele e ca și păsările acelea de pe apă, știi tu, lebedele.” „Dar, spune-mi Srulek – îndrăzni orbul – cum arată o lebădă?” „Ei bine, este o pasăre mare, cu aripi mari, cu un gât lung și arcuit și un cioc cam așa...”. Srulek și-a îndoit încheietura mînii precum gîtul unei lebede. Orbul a atins mîna, a pipăit brațul lui Srulek, apoi a spus mulțumit: „Acum înțeleg, în sfîrșit, cum arată zăpada”.

Care este morala acestei istorisiri? De bună seamă, ea trimite la o situație care pune în dificultate orice teorie a înțelegerii sau a receptivității. Cum pot comunica oameni care angajează dispozitive perceptive neasemenea? Este posibil acordul lor? Este facilă înțelegerea? Înțeleptul din povestirea noastră judecă folosind datele imediate oferite simțuri; orbul, în schimb, este obligat să-și suplinească deficiența căutînd sugestii și asocieri compensatorii. În absența vederii, reprezentările lui mentale sînt cu totul altfel decît cele înregistrate de un ins „normal”. De aici și fireștile inadecvări. Se știe că senzațiile depind de ceea ce ne este dat prin intermediul simțurilor accesate. Integritatea acestora garantează integritatea percepției. Pot fi

percepute sunetele unei partituri muzicale de către cineva fără auz? Dar culorile de către cineva fără vedere?

Într-un articol mai vechi, despre „Arta pentru nevăzători”, publicat în *Observatorul cultural* (500/2009), Mădălina Diaconu evoca „metodele pedagogice multimodale”, dar și progresele educației defective în câmpul artelor. Dat fiind interesul pentru stimularea facultăților senzoriale, s-a ajuns la deschiderea de galerii tactile, la organizarea de *workshop*-uri plastice destinate nevăzătorilor, la transpunerea tridimensională a tablourilor, la conceperea de machete din bronz ale unor clădiri cu arhitectură neconvențională, la editarea de audio-ghiduri turistice. Cu ocazia unei conferințe new-yorkeze, antropologi și istorici ai culturii au contestat interdicția muzeală de a atinge exponatele, aducînd ca argument obișnuințele perceptive ale oamenilor din alte timpuri, care încurajau tactilitatea mai curînd decît văzul – socotit superficial. Pentru găsirea unor soluții de interferare a sistemelor de semnificare și de receptare artistice pledează și artiștii cu dizabilități. Designeri, arhitecți și muzicieni caută, la rîndul lor, posibilități de acces multiplu, non-discriminatoriu, la artă – în toate formele ei.

Sînt cunoscute experiențele franceze în domeniu; vizate sînt persoanele în dificultate, bolnavii de orice fel, cu probleme fizice sau psihice. Jean-Pierre Klein, autorul unei lucrări despre *L'art-thérapie*, evocă situații în care handicapul este compensat și pozitivat prin găsirea de formule alternative. În pictură, absența brațelor, de pildă, este substituită de utilizarea altor organe. Există coregrafii pentru persoane inapte locomotoriu sau reprezentații de „teatru vizual”, destinate exclusiv celor fără disponibilități acustice. Important în toate aceste experimente este „echilibrul estetic” obținut din acordul dorințelor cu posibilitățile concrete de acces la „opera de artă”.



Sînt artiștii noștri deschiși unor astfel de provocări? Arta în genere, crede Cornelia Brustureanu, trebuie să decoreze, dar și să înnobileze spațiul ambiant. Cadru didactic la Universitatea de Arte „George Enescu”, specializată în design vestimentar, artista ieșeană pare fascinată de subtilul și misteriosul „sunet” al firelor. Pentru artistul textil, țesătura este text, întrețesere de semnificații, limbaj viu colorat. Fibra răsucită și împletită, petecul cusut și răscusut pot compune simfonii vizuale la fel de intense precum cele articulate din sunetele unei orchestre obișnuite. Prin natura sa, firul are o structură vibratorie, asemănătoare corzii de liră. Cu ocazia unei expoziții personale recente, Cornelia Brustureanu a imaginat structuri



tridimensionale reprezentînd instrumente muzicale (chitare, trîmbițe, tulnice) înfășurate în fire. Cuplate abil, formele și culorile dau indicii asupra rezonanței sau „sonorității” pieselor expuse. Pentru un surd, „tactilitatea” e vizuală; roșul crud al fibrelor care „îmbracă” prin învăluiri concentrice scheletul alungit al trompetei poate sugera stridența sau ascuțimea sunetului. Pentru un orb, pipăitul cadrelor acoperite cu fire de grosimi și densități diferite facilitează „experimentarea” fiecăruia din instrumentele orchestrei. Autoarea crede în posibilitatea de combinare și de rafinare a registrelor de semnificare, concepîndu-și lucrările astfel încît să se preteze tatonărilor perceptive de orice fel.

În anumite situații, există o reală solidaritate și o complicitate a simțurilor, care le face să funcționeze compensatoriu ori să se susțină reciproc. Esteticile multimodale atrag atenția asupra posibilității de a evita caracterul discriminatoriu al artei, dar și de a explora potențialul ei terapeutic – din păcate, insuficient studiat. Cornelia Brustureanu explorează noile tendințe stilistice din zona artelor textile, căutînd acele formule expresive în măsură să devină parte a unui limbaj cu priză universală. Pe moment, aș spune că și reușeste...





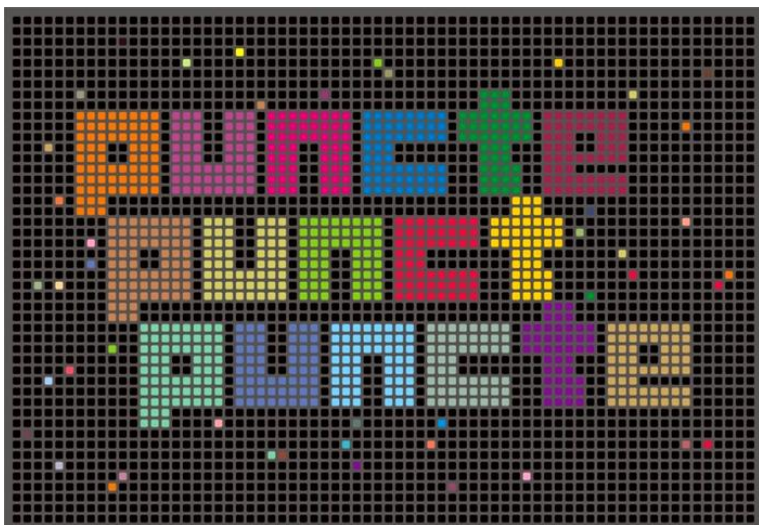
## Pariul mecenatului

Dacă ne-am lua după frecvența evenimentelor plastice din ultima vreme, am putea spune că, în Iași, cel puțin la suprafață, arta bate criza. *Artis 2010*, salonul de toamnă al artiștilor ieșeni, organizat în incinta Hotelului Europa, dar și recente *Interferențe*, adăpostite simultan de Galeriile „Cupola” și „Tonitza”, au adunat aproape toată suflarea artiștilor locali. Este, fără îndoială, meritul pictorului Constantin Tofan (președintele filialei moldave a Uniunii Artiștilor Plastici), de a fi reușit să armonizeze eforturile confrăților de breaslă în jurul unor proiecte de o asemenea amploare. Dacă adăugăm și vernisajul de la Galeria „Dana”, cred că ideea unui dialog al genurilor și al generațiilor tocmai s-a concretizat în chip fericit.

Miza expozițiilor colective de la „Cupola” și „Tonitza” nu este neapărat una tematică. Sîntem invitați cu generozitate la un „picnic” vizual, unde fiecare propune și expune. Jenő Bartos, Constantin Tofan, Dragoș Pătrașcu, Atena Simionescu, Valeriu Goncariuc, Marcel Pavel, Zamfira Bîrzu, Felix Aftene, Mircea Eugen, Gabriela Benescu, Sorin Otînjac, Cristian Diaconescu, Sorin Purcaru, Gabriela și Sabin Drînceanu, Adriana Micu *et alii* par să fi găsit limbajul adecvat, unul care să nu atenueze excesiv diferențele, dar nici să le amplifice strident. Tocmai de aceea, fiecare lucrare are propria poveste, alta decît cea a suratelor sale, aidoma unui roman conceput în capitole distincte, dar legate în aceeași intrigă și în același final. Pentru privitorul

ocazional, „concordia discordantă” a ansamblului prilejuiește o plăcută receptare.

În deschiderea celuiilalt eveniment, petrecut la Galeria „Dana”, un grup vocal bărbătesc a interpretat, cu elanul patriotic de rigoare, partituri muzicale din vremurile de glorie ale partidului comunist. Au fost lansate cu aceeași ocazie două numere ale unei publicații de artă contemporană care se încapățânează să supraviețuiască, abstracție făcînd de „tendențele” agonice ale presei. *Puncte, punct, puncte* intră în categoria experimentelor publicistice neconvenționale, realizate prin mixarea textului cu imaginea; revista se citește în format clasic, dar se desfășoară maximal și în forma unei expoziții – văzută uneori ca pretext, alteori ca finalitate a unui proiect. Tematica numărului 17 („Trei culori cunosc pe lume”) trimite la problema identității noastre. Cine sîntem după douăzeci de ani de capitalism? Ne-am eliberat de fantomele trecutului? Încotro



ne îndreptăm? De ce sîntem cum sîntem și nu altfel? Felix Aftene, Vladen Babcinețchi, Adrian Crîșmaru, Claudiu Ciobanu, Marinela Botez, Ciprian Croitoru, Maria Gheorghită-Vornicu, Mitruț Peiu, Mihai Gîțman, Miruna Nicolaev, Melania Hangan, Andreea Dascălu... ironizează miturile răposatului regim, eliberați de spaimele și de obsesiile acestuia. Aidoma lui Duchamp, cel care pune Giocondei mustăți, Eugen Pop dedică nostalgicilor comunismului un Ceaușescu mustăcios, caricatural, de felul celui mîzgălit cu inocență infantilă în cărțile noastre de școală. Mesajul tinerilor artiști este acela că răul trebuie exorcizat, pentru ca dogmatismul și clișeele ideologice să nu mai recidiveze.

Celălalt număr lansat, al 18-lea, este structurat pe ideea reciclării. Sîntem sufocați de produse uzate; deșeurile par a ne copleși. Reciclarea lor este o problemă de responsabilitate personală, dar și una comunitară. Unii artiști au propus opere de artă obținute din „transfigurarea” lucrurilor de prisos. Curentul „noului realism” este un bun exemplu. Reciclabile în sens fizic, susțin autorii, pot fi chiar spațiile noastre urbane, atunci cînd devin greu de suportat. „Fuga în natură” fusese pretextul unui proiect de tabără creativă (*Rural Plein Air*), rememorat o dată cu imaginile tablourilor realizate la Hodora de Adina Tofan, Ioan Pricop, Cristian Ungureanu, Smaranda Bostan, Bianca Simionescu, Mădălina Croitoru, Codruț Duduman, Mihaela Călin sau Tibor Olah.

Mobilizînd aproape toate generațiile de artiști ieșeni, expozițiile recente pot fi lecturate și ca semn al voinței de contracarare a tendințelor de pauperizare generalizată. Disconfortul financiar nu atrofiază dorințele; minimizează însă posibilitățile lor de realizare. Cu totul meritorie este în

acest context disponibilitatea unor galerii, precum cea pomenită mai sus, de a susține proiecte ale tinerilor artiști.

O statistică recentă indică investiția în artă ca fiind cea mai bună opțiune de afaceri după investiția în aur. În Franța se vorbește cu satisfacție despre concilierea artei cu economia. Băncile, întreprinderile de stat și private, direct sau prin intermediul unor fundații, pot investi în susținerea proiectelor artistice sau în achiziționarea operelor de artă; anumite facilități, precum deduceri la plata impozitelor sau priorități în negocierea contractelor publice, încurajează o vecinătate mutual profitabilă.

Parteneriatul cu artiștii nu trebuie să fie unilateral. Mecenatul presupune simetrie; cel care oferă trebuie să primească după justa măsură. Idealismul generozității necondiționate poate fi dublat de pragmatism, atît din partea susținătorilor artei, cît și a celor ce o produc, dacă sînt statornicite cadrele juridice necesare.

În artă, cel puțin, vîrsta nu este neapărat un atú al consacrării, după cum nici tinerețea unul al valorii. Promisiunile confirmate ulterior pot compensa hazardul unei investiții făcute la momentul potrivit. În timp, vorba filosofului, „nu se știe cine dă și cine primește”. Pentru aceasta este nevoie de curaj, clarviziune și discernămint și, fără îndoială, de un veritabil bun gust. Cred că tocmai acesta este pariul mecenatului.

## Grecul de la Chișinău

Pentru a clasifica artele, Hegel se folosea de un criteriu mai puțin obișnuit – cel al „materialității descrescînde și al expresivității crescînde”. Filosoful sugera că „greutatea” materialului din care este făcută „opera” obscurizează expresia, în timp ce „ușurătatea” lui, dimpotrivă, vine în întîmpinarea clarității. Între genurile artistice, poezia, dansul și muzica ar fi cele mai „ușoare”, de aceea sînt situate în vîrfurile „piramidei” expresivității. Pe de altă parte, pictura, sculptura și arhitectura sporesc în „materialitate”, dar împiedică Ideea să răzbească neechivoc în registrul exterior al semnificării. Tocmai de aceea, lucrările masive lasă conținutul pe seama unei intuiții doar aproximative sau lipsite de limpezimea dorită. Figurile colosale, împietrite în timp, constrîng spiritul să se exprime prin învăluire. Este cazul Sfinxului egiptean, uriaș în construcție, dar enigmatic în sugestie, datorită constituției sale simbolice. Între greci, spune Hegel, doar miticul Dedal ar fi reușit să învingă inerția materiei, eliberînd brațele și picioarele statuiilor sale, pentru a le da impresiile de mișcare și zbor.

Tot despre un „grec” am ales să scriu astăzi, reîntîlnit zilele trecute la Bacău, cu ocazia Simpozionului Național de Estetică. Născut în Basarabia (1968), Ioan Grecu – unul din importanții sculptori basarabeni din generația nouă – a absolvit facultățile cu profil artistic de la Chișinău și Cluj, specializîndu-se în sculptură. Deși încă tînăr, a expus în mai multe țări, ultima „ieșire” de anvergură avînd loc într-o

galerie venețiană. *Meandrele existenței* dă titlul unei expoziții organizate anul acesta la Centrul Internațional de Cultură „George Apostu”, eveniment la care am avut plăcerea să fiu martor.

Lucrările sculptate de Ioan Grecu alternează volumele monumentale cu dimensiunile condensate sau minimale. Indiferent de suport (bronz, piatră, metal, lemn), artistul combină în mod echilibrat temele figurative cu cele geometrice. Din punct de vedere formal, preferă asimetriile, deformările, stilizările subtile menite să evite soluțiile banale sau previzibile. În plan social, este favorabil ideii de culturalizare a spațiului public, de estetizare a acestuia, prin intervenții artistice care să individualizeze plăcut ambientul în care trăim.

Arta veritabilă, crede Ioan Grecu, pornește de la viață și de la problemele acesteia. Artistul responsabil asumă



izbînzile, dar și precaritățile de orice fel, ilustrîndu-le în vocabularul specific genului ales. Limbajul folosit de Grecu este uneori grav și hieratic, alteori ludic și metaforic. Asamblînd elementele *puzzle*-ului sculptural deja configurat, se pot citi semnele unei veritabile antropologii vizuale, articulate în jurul unor întrebări cu miză destinală: cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? cum ne putem depăși condiția? Răspunsurile sînt sintetizate plastic în trei cicluri principale, simbolizînd, fiecare, treptele devenirii. *Capricciosa* ar exprima starea fragilă și instabilă a omului în existența sa terestră; *Pasărea din noi* reflectă nevoia de introspecție și, totodată, dorința apropierii de Dumnezeu; *Cheile de Boltă* oglindesc efortul de „spiritualizare” a materiei cu uneltele artei.

*Meandrele existenței* traduc în fapt „capriciile” imprevizibile, greu controlabile, ale lumii în care trăim. De aici și asocierea cu femininul. În mitologiile tradiționale, principiul vieții este unul feminin; el in-formează materia, conferă sens și indică direcția – chiar dacă nu întotdeauna pe cea bună. „Capriciile” sculpturale ale lui Ioan Grecu surprind cîteva din ipostazele femeii de zi cu zi: adorata, muza, amanta, înșelata, înșelătoarea. *Cea deplină* și *Femeia-ideea* sînt lucrări care idealizează feminitatea, fie ca ilustrare a maternității, fie ca întruchipare a unei rațiuni cosmice aflate în dispersie creativă, ambele pîrînd a fi replici ale gnosticei *Sophia*, principiul care dă cheag lumii, o vindecă de răul funciar, „spiritualizînd-o” prin grație și înțelepciune.

Arhitect al mișcărilor verticale, poet al desprinderii și zborului, Ioan Grecu încurajează parcursul ascensional, în trepte. „Înălțarea” presupune coborîrea prealabilă; mai întîi prin sondarea „stărilor de spirit” și împăcarea cu sine

(*Iubire, Melancolie, Demon, Înger, Singurătate, Speranța*), apoi prin scrutarea înălțimilor celeste și frecventarea asiduă a Căii Domnului. Ca vehicule ale transcendenței, „păsările” lui Ioan Grecu au ceva din suplețea și verticalitatea pășărilor lui Brîncuși, sugerînd desprinderea de materia brută, eliberarea de sensibil și înscrierea pe orbita a ceva care ne depășește (*Pasărea din noi, Grație, Obsesii, Pasărea pămîntului, Partea nevăzută a zborului*).

Lucrările pe tema *Cheilor de boltă* au alură simbolic-arhetipală; ele împacă robustețea materiei cu armonia volumelor modelate (*Spiritualizarea materiei, Sămînța existenței, Vîrtelnița timpului, Drumul sufletului, Sacrificiu în alb, Plăcerile sensibilității, Sacrificarea eului, Înălțarea prin coborîre*), îmbrăcînd ideile de unitate și perfecțiune în carcasa unor forme impresionante – cubice, sferice sau ovoidale.

Pe Ioan Grecu îl interesează nu atît frumusețea expresiei, cît puterea ei de semnificare. Geometrizînd lucrurile, am spune că prima ține de formă, în timp ce secunda trimite spre temeuri și profunzimi. Sculptorul este preocupat să surprindă nu estetismul gesturilor, cît forța și tensiunea acestora; nu grația pășării sau eleganța zborului, cît elanul prealabil care le înalță și susține. Am toate motivele să cred că „grecul” de la Chișinău reușește justa măsură între „subtilitatea” ideilor și „greutatea” materiei pe care o prelucrează artistic. Expoziția de la Bacău este încă o dovadă concludentă în acest sens, reconfirmînd și disponibilitatea artiștilor basarabeni de sincronizare cu tendințele curente, de inspirație europeană.



## Adina Tofan, în căutarea „capului” pierdut

Cadru didactic la Universitatea ieșeană de Arte, Adina Tofan debutează cu instalații, *performances*, proiecții video, fotografie, pentru a se opri ulterior la pictură. De curînd a susținut o teză de doctorat în arte vizuale pe tema spațiilor neconvenționale de expunere. Inventivă și mereu surprinzătoare, artista dovedește o reală maturitate în alegerea temelor și a tehnicilor de lucru. Crede că scopul artei este acela de a spune adevărul, chiar dacă acesta nu poartă întotdeauna marca binelui. Lucrările sale tratează subiecte cu vădită încărcătură biografică, importante în propria istorie sentimentală, intelectuală sau profesională.



*Despre găini, bărbați și alte vietăți* a fost titlul ultimului eveniment personal organizat la „Cupola” ieșeană, înainte de a pleca să vadă... ce mai e putred prin Danemarca. În incinta galeriei erau expuse lucrări de mari dimensiuni, înfățișând găini decapitate, jumulite, în posturi stranii, ostentative, amestecate cu portrete recognoscibile de bărbați și copii. Alături, pe un monitor, rula filmul unui sîngeros sacrificiu galinaceu, săvîrșit cu gravitate netrucată pe fundalul sonor al „Baladei” lui Ciprian Porumbescu. Puteau fi privite și cîteva fotografii, la scară mărită, ale victimelor ritualului – înaripate cu penajul dispus în evantai sau în ingenioase combinații florale. Simțul olfactiv al publicului era încercat de o instalație frumos mirositoare, așezată în loc central – o găină „în carne și oase”, bine friptă și rumenită la rotisor. Personajul principal fusese evocat, astfel, în mai multe registre de semnificare.

Autoarea traduce ansamblul într-o grilă antropologică; găina este metafora vizuală a victimei de vocație, jertfită pe altarul cuplului. În economia vieții domestice tradiționale, cocoșul (bărbatul) este „capul”, în timp ce găina (femeia) – obedientă partenerului – joacă un rol secund. Fără „cap”, adică fără stăpîn, găina își va pierde sensul și echilibrul. Rămasă „de capul ei”, gospodina devine „bărbată”, substituind după puteri partea absentă. Prin transfer de roluri, sacrificiul găinii înseamnă emancipare, eliberare de sub tutela autoritară a celuilalt. Femeia devine „cap” sieși; poate face orice, inclusiv lucruri care nu-i sînt proprii și nici nu-i procură o plăcere aparte.

„Demetaforizată” cu bisturiul, găina rămîne totuși... găină, fiind livrată consumului imediat, de sațietate. Iată de ce, pe finalul vernisajului, participanții au fost invitați să devoreze

subiectul, să se înfrupte cu dinții din el. „Opera” a devenit astfel accesibilă, satisfăcând deopotrivă pofta estetică și... famelice. Generozitatea speculativă, diversitatea soluțiilor expresive, răsfățul gustativ integrat în context au transformat vernisajul într-un *show* rafinat, cu totul neconvențional, gustat de public și la propriu, și la figurat.



## Dragoș Pătrașcu – geometrii simbolice

În a sa *Galaxie Gutenberg*, Marshall McLuhan evocă o întâmplare povestită în cartea unui antropolog englez, preocupat să înțeleagă năravurile omului situat la antipozii civilizației. Un inspector sanitar, poposit în mijlocul unui trib african, caută a-i învăța pe indigeni cum să se ferească de boli. Pentru o mai bună ilustrare, acesta le-a proiectat băștinașilor un film despre cum să procedeze pentru a scăpa de gunoaie, de apa stătută din jurul colibelor, de tîntării care le amenințau sănătatea. Chestionați asupra imaginilor văzute, cei mai mulți făceau trimitere la... o găină pestriță. Rederulînd filmul, realizatorii au descoperit, într-adevăr, ceea ce nu observaseră; o agilă înaripată, tăind în fugă cadrul îndepărtat. Cît privește mesajul, opiniile erau fie vagi, fie lipsite de noimă. Iată deci că, deși privim, nu vedem întotdeauna aceleași lucruri.

Mi-am amintit de această „istorie” zilele trecute, la o discuție seminarială pe tema investirii simbolice a spațiului ambiant. Sugeram că prezența unor lucrări de artă în locații cu destinație publică – socială sau comercială – poate spori în bună măsură vizibilitatea și anvergura acestora din urmă. Am căutat exemplul cel mai la îndemînă, credeam eu – Clubul „Motor” din inima cartierului studentesc „Tudor Vladimirescu”. I-am întrebat pe tinerii studioși dacă au fost acolo și ce anume le-a reținut atenția. De trecut, trecuseră aproape toți. Imagini memorabile? O motocicletă *cool* înfiptă în peretele exterior, mese de tenis, biliard, ținte

pentru darts, bere, fete, fum, chelneri, muzică... Într-un târziu, parcă presimțindu-mi panica, una dintre studente mi-a răspuns ezitant tot cu o întrebare: „Vă referiți la *chestiile* acelea de pe pereți?” După încuviințare, adunarea s-a luminat subit; fiecare își amintea ceva, dar – ca și în cazul ignorantilor din jungla africană – rupt din context și nesemnificativ.

Două situații, timpuri diferite, aceeași problemă: cum anume ne gestionăm privirea? În mod frecvent, ochii se fixează pe o direcție, dar ratează involuntar ținta. Se pare că operăm selectiv în chiar propriul câmp vizual. Deși cu ochii deschiși, ni se întâmplă uneori să ne deplasăm „orbește”, fără să vedem ceva anume. Dacă nu este patologică, „orbirea” poate trece drept conjuncturală; ține uneori de mobilizarea atenției, alteori de felul în care privirea însăși este educată. Despre vază se spune că ar fi cel mai important dintre simțuri, dar și cel mai superficial. Pentru a nu rămâne la nivelul suprafețelor, privirea trebuie să „atingă” obiectul, să-l focalizeze cu interes și disponibilitate comprehensivă. Acest lucru este posibil doar dacă ceea ce vedem „în afară” *ne privește* într-adevăr, dacă nu sîntem cu totul indiferenți... Cunosc mulți oameni care frecventează clubul sus-pomenit vădit insensibili la entuziasmul sportiv întreținut cu vodcă, bile și săgeți. Spații de juisare bahico-sonore se găsesc fără efort. Nu și o lucrare „cu totul altfel” semnată de artistul Dragoș Pătrașcu.

Ce am putea vedea în locul respectiv? Sau, mai bine zis, ce anume ar trebui „să nu pierdem din vedere”? O reproducere la scară mărită a *Omului vitruvian*, schițat altădată de un Leonardo da Vinci; doi cai uriași – primul semeț, înaripat, cabrat în intenția zborului, celălalt răsturnat, cu picioarele în sus; roți de forme și mărimi diferite, alcătuiind

un univers mecanic bine asamblat și articulat, ale cărui semne se „citesc” într-o ordine previzibilă, aidoma unei cărți cu imagini. Modulele succesiv desfășurate au patină aurie, dând impresiile de mișcare, noblețe și vechime. Lucrarea este realizată în întregime din materiale reciclate: țevi, sîrme, instrumente muzicale scoase din uz, totul căpătînd alura unei veritabile „apocalipse” vizuale.

Dragoș Pătrașcu preferă compozițiile încifrate, codificate simbolic, pretîndu-se unor „tîrcoale” hermeneutice deosebit de promițătoare. În una și aceeași persoană, profesorul, curatorul și artistul se întîlnesc în chip fericit. Predă la Universitatea de Arte din Iași, unde își îndrumă novicii pe calea virtuozităților grafice. Un doctorat despre estetica americanului Arthur Danto îl situează în miezul preocupărilor de resemnificare a „operei de artă” și de legitimare a experimentelor artistice postmoderne. Ca fervent organizator de evenimente, își mobilizează periodic tinerii colaboratori în proiecte colective bine ajustate conceptual („Erotica” și „Salonul de desen” au căpătat deja notorietate). Artistul Dragoș Pătrașcu îmbină cu dexteritate uneltele graficianului cu cele ale asamblorului de imagini și obiecte. Preferă desenul monocrom, în creion sau peniță, simpatizînd probabil cu ideea mai veche potrivit căreia „culoarea distruge desenul” (Alain). Uneori combină grafica, pictura și fotografia, reușind asocieri surprinzătoare sub raport formal. În alte ocazii, obține structuri compoziționale inedite, folosind produse din plastic, lemn și metal.

Stilistic vorbind, Dragoș Pătrașcu și-a configurat o linie personală, ușor de recunoscut. Limbajul său plastic ține pasul cu vremea; nu exclude nici un clasicism discret, dar nici provocările avangardelor de tot felul. Alternează temele grave, axate pe motive simbolic-mitologice, cu

altele nostalgice sau ludic-frivole. Are un cult special al valorii, recunoscînd influența maeștrilor de la care se inspiră. Lucrarea de la Clubul „Motor”, spre exemplu, dovedește un atașament inconfundabil la programul estetic al „noilor realiști”...



Inaugurat în ambianța culturală a anilor '60 de către Pierre Restagny, Yves Klein, François Dufrêne, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, „noul realism” se arătase de la bun început ostil exceselor consumeriste ale lumii occidentale. Intenția acestuia era să realizeze „noi apropiieri perceptive ale realului”, în condițiile industrializării agresive și a saturației de obiecte neutilizabile. Protagonistii lui propun o radicalizare a mesajelor artistice în direcție critică, dublată de revizuirea profundă a mijloacelor de expresie. Un artist de felul lui Ricard Cézar, de pildă, activează ideea „sculpturii-acțiune” (replică a „picturii-acțiune” exersată de americanul Jackson Pollock), constînd în asamblări și

compresiuni de obiecte metalice (în special, mașini uzate). Arman, la rîndul său, concepe „acumulări” din materiale reziduale (ceasuri defecte, cutii de conserve, roți), iar elvețianul Daniel Spoerri (originar din Galați) expune în galerii *trap-pictures* („tablouri-capcană”) sau eșantioane de *eat art* (lucrări compuse din legume, resturi de mîncare, veselă cartonată, toate presate și agățate de pereți).

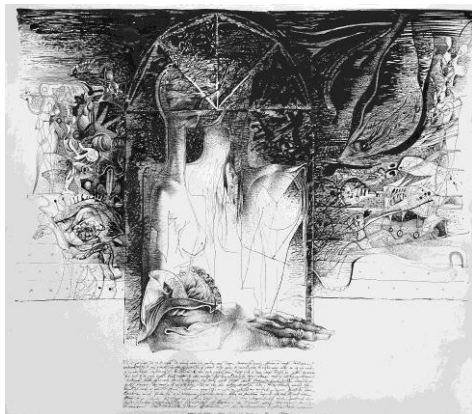
Cum ar putea fi „citite” piesele expuse de Dragoș Pătrașcu la Clubul „Motor”? În neobișnuita desfășurare de forme, două secțiuni par distincte; una dedicată lui Leonardo – calc renescentist al lui *homo universalis*, simbol al umanității integrale, centrate pe geniu și creativitate – și alta ilustrînd agonia lumii de azi, conflictul acutizat al valorilor, transformat în antiteza belicoasă dintre adevăr și minciună, bine și rău, sens și non-sens. Marele Arhitect a dat lumii frumusețe, adică proporție, echilibru și armonie. Însă uriașul mecanism pus în mișcare devine vulnerabil datorită gestionării nechibzuite de către om a propriului potențial inventiv. Timpul de față îndeamnă la reflecție. Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? Cum ne putem salva?

Mesajul lui Dragoș Pătrașcu pare a fi susținut pe trei piloni simbolici principali: *omul*, *roata* și *calul*. Pentru a caracteriza virtuțile umane, sînt alese două din modelele clasice: Vitruviu și Leonardo da Vinci. Primul fusese unul din arhitecții, inginerii și scriitorii cei mai importanți al Anti-chității, inventînd macarale, scripeți, ceasuri mecanice, clești, șuruburi, clepsidre. Vitruviu credea că orice edificiu trebuie să aibă calități precum *firmitas*, *utilitas* și *venustas*, adică durabilitate, utilitate și înzestrare estetică. Situat pe o axă similară, Leonardo este văzut ca ilustrare a talentului ingineresc, de vreme ce anticipase funcționarea multor mecanisme moderne de locomoție și zbor. Tot el



întruchipa modelul artistului de excepție. *Omul vitruvian* al acestuia face elogiul corpului uman întocmit după legile tainice ale geometriei divine. Leonardo îi înscrie conturul în figurile simple ale cercului și pătratului, arătând că în natură formele sînt coerente și previzibile, indiciu al unei bune întocmiri inițiale. Omul lui Leonardo este, totodată, cel al progresului tehnic, al emancipării prin experiment și cunoaștere. Reconstituindu-l din resturi, Dragoș Pătrașcu surprinde omul în plin exercițiu euristic, în propriul „laborator” creativ, flankat de înscrisuri, schițe, angrenaje rotative, pîrghii sofisticate, încercînd parcă a se reconstrui pe sine din materialul precar aflat la îndemînă.

Derivată de la forma închisă a cercului – replica geometrică a perfecțiunii –, roata este în egală măsură simbol al istoriei, al trecerii timpului și al mobilității către scop. Roțile dințate, cu spițe, tamburii circulari, roțile mari, mici, în formă de elice devin elemente de legătură, leit-motiv al ideilor de ordine și coeziune proprii oricărui mecanism funcțional.



În majoritatea evocărilor mitologice, *calul* simbolizează forța, vitalitatea, triumful, dar și trufia sau desfrîul. Calul este atributul lui Apollo în calitatea lui de zeu solar, avînd de partea sa atûurile gnozei și inițierii. Calul alb trece drept simbol al purității, în timp ce bidiviul negru este unul al desfrîului, trufiei și păcatului. Pegas – calul înaripat – sugera deschiderea spre spiritualitate și noblețe, fiind replica ascensională a Înțeleptului sau a Inițiatului; aflat în întuneric, el poate deveni călăuză clarvăzătoare, sugerînd căutarea unui țel superior; nestrunit și nestăpînit, duce, dimpotrivă, la nebunie și moarte.

Caii lui Dragoș Pătrașcu reiterează într-un fel destinul omului generic, situat în intervalul dintre început și sfîrșit, dintre viață și moarte. Calul înaripat poate fi un rapsod al prăpădului apocaliptic, al justiției finale, dar și purtătorul mesajului salvator, menit să indice lumii sensul bun, de urmat. Calul răsturnat, împovărat de idolul falsității, este vehiculul fatal spre imperiul valorilor inversate. Sîntem afectați uneori de o miopie axiologică, datorită căreia ne este greu să distingem binele de rău. Adînciți în recreații și distracții fără miză, părem „distrăși” tocmai de la *ceea ce ne privește* cu adevărat. Poate din acest motiv nu vedem întotdeauna lucrurile cu adevărat importante – cum ar fi, de pildă, o operă de artă aflată sub chiar ochii noștri.

„Trîmbițarea” adevărului deținut de către artist, poet sau filosof poate părea unora complet anacronică și stridentă. Nu și lipsită de justificare, aș spune eu, cîtă vreme aceștia scrutează cu un plus de acuitate vizuală atît perspectiva, cît și profunzimea. Lucrarea lui Dragoș Pătrașcu este o ingenioasă alegorie plastică, excelent fortificată speculativ, care ne invită să discutăm într-un cadru cu totul neconvențional, fără prețiozitate academică, despre sensul istoriei, al omului și al artei.

## Îngerii Antonelei

Se pare că tinerețea este imună la crizele de suprafață. Probă? Una din expozițiile recente care propune să ne eschivăm de la brutalitatea ritmului cotidian prin alternative artistice. La „Ateneul” din Tătărași, Antonela Corban invită la o evaziune în lumea „imaginală” a îngerilor.

Absolventă a Facultății de Filosofie din Iași, Antonela Corban și-a continuat studiile masterale în Franța, la Dijon, unde va finaliza o teză doctorală despre filosofia lui Nietzsche și influența acesteia asupra picturii lui Gustav Klimt. Actualmente este bursier post-doctoral la Universitatea „Al. I. Cuza”, fiind interesată să studieze, între altele, semnificația lucrărilor lui Klimt aflate (cîți știu?) la Castelul Peleş din Sinaia. Traseele speculative din perioadele de formare s-au intersectat cu cele artistice, A. Corban optînd, la un moment dat, de pe poziția autodidactului, pentru figurația de factură sacră. Cele cîteva expoziții anterioare au demonstrat o bună cuplare a platformei teologico-filosofice cu exigențele canonice ale redării motivelor religioase.

În contextul multiplicării seriale a icoanelor, fără asumarea unor competențe distincte, se constată astăzi o dislocare a picturii iconografice din zona artei propriu-zise spre cea a mimetismului artizanal. Asumat mecanic, fără discernămînt, schematismul repetitiv al compozițiilor iconice face greu sesizabile distincțiile dintre veritabil și fals, inspirat și neinspirat, autentic și *kitsch*, între icoana sacralizată și cea destinată comerțului imediat. Poate din precau-

ție, Antonela Corban își refuză statutul de „iconar”, admițînd că nici din punct de vedere dogmatic, dar nici stilistic nu satisface întocmai obediențele impuse de tradiție, chiar dacă acestea îi sînt bine cunoscute. O astfel de licență metodologică îi îngăduie mici „erezii” formale, care o sustrag registrului canonic răsăritean, fără ca acesta să fie radical bulversat ori subminat în fundamente. Combinînd modalitățile clasice de reprezentare a icoanelor ortodoxe cu cele surprinse în frescele, vitraliile și mozaicurile din catedralele occidentale, Antonela Corban dinamizează tiparele formale consacrate și le înviorează cromatic. Ea păstrează liniile și contururile ferme folosite în pictura pe lemn, utilizată în proiectele precedente, dar le adaptează graficii pe sticlă, în care predomină tonurile de auriu, argintiu și albastru.

Expoziția din decembrie ilustrează grafic *Ierarhiile cerești*, așa cum au fost ele descrise în scrierile patristice și scolastice (Irineu, Clement Alexandrinul, Sf. Ambrozie, Dionisie Areopagitul, Grigorie cel Mare), dar și în „erminiile” mai tîrzii, din secolul al XVIII-lea, ale lui Dionisie din Furna. Studiindu-le comparativ, autoarea constată că există diferențe de abordare atît în sursele teologice, cît și în lucrările exegetice. Tot din interes documentar sînt consultați autorii unor tratate de „angelologie” – Marc Lorient, Pierre Manoury, Lynn Fischer, Andrei Pleșu.

Reține atenția felul în care artista reușește tratarea cromatică a arhanghelilor, înfățișați – fiecare - în cîte una din nuanțele spectrului. Ea face trimitere la o interpretare mai veche, potrivit căreia lumina albă distribuită de Duhul Sfînt se dispersează în culorile fiecărui arhanghel, individualizat astfel în corul celorlați mijlocitori divini. Chipurile angelice descrise de Antonela Corban degajă vivacitate,

căldură, disponibilitate afectivă, adaptându-se fericit ambianței de sărbătoare a Crăciunului. Disciplina studiului, inteligența și, neîndoiește, sensibilitatea șlefuită cu unelte specifice își pun amprenta pe ansamblul lucrărilor expuse.



## Căutări și întâlniri inspirate

De după geamurile galeriei „Tonitza”, Andreea-Mara Mancaș ne ispitește cu un hibernal îndemn la calm și regăsire. Cine este protagonista? Absolventă a secției de pictură din cadrul Universității de Arte „George Enescu” (clasa Mihai Tarași), actualmente mobilizată în direcție doctorală sub coordonarea profesorului Liviu Suhar. Un stagiu prealabil de specializare în Marea Britanie, la Shaftesbury School, i-au consolidat competențele în pictura de șevalet și în cea decorativă, cu deschideri spre designul de interior, de mobilier și grafic. Îmbină temele clasice (portret, peisaj) cu lucrări atașate vocabularului postmodern, în care sensibilitatea și conceptul sînt asociate cu reală dexteritate.

Dacă una din precedentele expoziții invoca problemele social-politice ale crizei autohtone, cea prezentă (*Calm. Căutări și întâlniri inspirate*) este așezată sub semnele



*Trecînd pe lîngă iubire*



*Moment de cumpănă*



*O zi frumoasă*

feminității, melancoliei și introspecției. „Criza” precede astfel „calmul”, iar acesta din urmă anticipează, probabil, următoarele demersuri tensionate. În acest nou proiect, autoarea explorează mai multe registre tematice, menite să transpună privitorii în acea stare de spirit favorabilă atât reculegerii, cât și sărbătorii. Imaginile sînt voit statice, iar posturile – meditative, nostalgice, detașate de scrupule „activiste”.

Expoziția Andreea Mancaș are o dublă încărcătură, subiectivă și confesivă. Tripticul anotimpurilor, portretele vorbind despre cuplu, iubire, așteptarea sau ratarea ei, chipurile în oglindă, peisajele interioare trimit la calm – calmul căutărilor, călătoriei, contemplației sau regăsirii. Autoarea tatonează acea stare de echilibru care să o ferească de îndoieli, conflicte imprevizibile și încordări stîngenitoare. Tonalitatea de ansamblu este una discretă, lipsită de ostentație. Predilecția pentru culorile efasate, siluete diafane, chipuri abia perceptibile dezvăluie posibilitățile unui alt registru compozițional, în care formele pierd din „materialitate” capătînd în schimb grație, distincție și eleganță.

Artista se înscrie într-o bună tradiție a plasticii feminine autohtone, care mizează în bună măsură pe sinceritatea și candoarea sentimentelor. Concepute în tiparele frumuseții și ale seducției, imaginile evocă incertitudini personale, probleme nelămurite și frisoane emotive dătătoare de speranță.

În mod premeditat, Andreea Mancaș nu forțează experimentul și nici noutatea cu orice preț. Pentru propria biografie artistică, expoziția de la „Tonitza” constituie un pas important și promițător, prefigurînd deja semnele confirmărilor viitoare. Să sperăm că inspirația, căutările și calmul de acum îi vor fi de bun augur...

## Constantin Tofan – „La Gard”

V-ați întrebat câte chipuri poate lua o expoziție? Sau care este cel mai bun loc de expunere a unei lucrări de artă? Se știe că în registrul artelor vizuale, pe lângă muzeele și galeriile clasice, există numeroase spații socotite neconvenționale: unele private (garsoniere, garaje, poduri, grădini, pivnițe dezafectate), altele publice (spații comerciale, piețe aglomerate, străzi, *mall*-uri, restaurante, *showroom*-uri, hoteluri, hale industriale, stații de metrou, holuri și pereți de bloc, săli de așteptare). Experimentele de tip *land art* adaptează spațiul natural în toate configurațiile lui, în timp ce artele „digitale” și cele ale „comunicării” confiscă spațiul virtual prin nelimitate accesări *on-line*. În toate cazurile, este pusă în joc nevoia de adecvare a lucrărilor de artă la mediile sau publicurile care oferă maximă vizibilitate și posibilitate de receptare.

Inovațiile în privința dispozitivelor de expunere nu sînt străine artiștilor ieșeni. Pe lângă lucrările de artă monumentală, distribuite relativ echilibrat în aria orașului istoric, surprind plăcut expozițiile organizate în aer liber. Să ne amintim evenimentele ocazionale de pe strada Lăpușneanu, din fața Galeriilor „Dana” și „Anticariat”, sau complexul sculptural ambiental din Parcul Expoziției – din păcate aproape ignorat. Pentru omul grăbit sau pentru cel inhibat de sobrietatea spațiilor de profil, există de ceva vreme o alternativă inspirată, numită frust și direct „La Gard”. Este, din câte știu, singura galerie de la noi deschisă non-stop,



după modelul celei agățate de grilajul exterior al parizienei Jardin du Luxembourg – accesibilă oricînd mulțimii de trecători din proximitatea Sorbonei și a Cartierului Latin.

Ideea unui amplasament similar pe gardul Parcului Copou, aproape de Universitate, la bulevard, este, să recunoaștem meritorie. În istoria sa recentă, galeria a găzduit deja artiști, arhitecți și fotografi de notorietate dispuși a ieși în *plein air*, la o întâlnire cu publicul larg. Trecerea dintre ani îl surprinde „La Gard” tocmai pe Constantin Tofan, președintele filialei locale a UAP (Uniunea Artiștilor Plastici).

Ca profesor, Constantin Tofan păstorește una din catedrele Universității de Arte „George Enescu”. Definitivată și susținută în 2004, teza sa de doctorat făcea trimitere la scrierile americanului Nelson Goodman, important reprezentant al esteticii analitice contemporane. Unele din ideile acestuia au rezonat cu gusturile și opțiunile exegetului. Arta, în opinia lui Goodman, este construcție de artefacte, de obiecte intenționale care primesc odată cu intervenția artistului o funcționalitate simbolică. Deși recunoaștea amprenta cognitivă a teoriilor lui Goodman, doctorandul de atunci reproșa cu-



rajos magistrului ignorarea dimensiunii emoționale implicată atât în actul creației artistice, cât și în cel al receptării acesteia, fără de care arta ar fi dezumanizată și redusă la scheme inflexibile de semnificare.

Artistul Constantin Tofan pare să împărtășească o filosofie mai curînd pragmatică, rezumată în formula care spune că „a fi înseamnă a lucra și a fi vizibil”. Timpul școlii, al atelierului, al aparițiilor publice este gestionat cu maximă eficiență. Care ar fi „rețeta”? Consecvența lucrului bine făcut, dublată de o consistentă și perseverentă expunere. Între temele predilect exploatate se detașează cele figurative, îndeosebi peisajul (vegetal, colinar, lacustru), fără a fi refuzate construcțiile abstract-simbolice sau experimentele inedite, de felul celor situate pe un detabuizat palier erotic. Poet al culorilor calde și al atmosferelor tihnite, artistul se distinge printr-un rafinament componistic îndelung exersat, susținut prin abilitatea de a alterna sau combina tehnicile și stilurile de execuție. Peisajele sale sînt mai curînd pretexte contemplative și reflexive; ele reconstituie nu locuri sau secvențe din natură, ci stări de spirit, dispoziții, tensiuni, atmosfere.

Expoziția de „La Gard” are ca leit-motiv copacul. Miza unei atari alegeri este subiectivă și simbolică, în timp ce temeiul decorativ pare secundar. În vocabularul tradiției, copacul este simbol al statorniciei, al verticalității, al comunicării dintre lumi, avînd ca versiuni arborele cunoașterii, pomul vieții, *axis mundi* – centru al lumii. În tradiția picturală modernistă, copacii unor Kandinsky, Mondrian, Paul Klee ies din registrul imitativ pentru a fortifica un altul, meditativ. Între copacii lui Constantin Tofan, protagonist este mesteacănul, nu întîmplător cunoscut drept un simbol al serenității și înțelepciunii. În cadrele celor peste 30 de

printuri expuse, natura pare a vorbi în locul omului. Siluetele izolate ale mestecenilor sugerează însingurarea, melancolia, tristețea; copacii în nopți, proiectați pe un orizont albastru-selenar, trimit la armonia unei lumi ireale, idilice, parcă inaccesibile. Autorul caută un estetism discret, în care calmul naturii, liniștea, frumosul să surclaseze în relevanță zgomotul, urâtul și agitația orașului.

Văzută dinspre stradă, expoziția lui Constantin Tofan estompează în câmpul vizual al trecătorului diferența dintre frumosul artistic și cel natural. Peisajele artistului se absorb în peisajul naturii; copacii din tablouri par a se confunda cu cei din fundalul nins al parcului, „participând” cu propria măsură la splendoarea hibernală a acestuia. Dacă zilele acestea veți urca sau coborî Copoul, nu ezitați să zăboviți, fie și doar câteva clipe, în fața... gardului împodobit de pictori și poeți. Merită!



## Artă, memorie și festivism

În anul din urmă, puțin înaintea Crăciunului, am revăzut câteva locuri din Maramureș pe care le prețuiesc în chip deosebit: Baia Mare și cetatea veche, complexul monahal de la Bîrsana, Sighetul – cu al său deja emblematic „Memorial”. Cea din urmă destinație a fost și ocazia de a chestiona felul în care se poziționează astăzi artele vizuale în raport cu istoria recentă. Două sînt subiectele care ar merita un tratament artistic privilegiat: rezistența anticomunistă de pînă în 1989 și evocarea victimelor Revoluției. Cum arată lucrările tematice expuse pînă acum în orașele noastre mai importante?

Să luăm, de pildă, cazul Bucureștiului. „Piața Revoluției” consemnează un eșec de anvergură. Conceput de inginerul Alexandru Ghilduș, „Memorialul Renașterii – Glorie Eternă Eroilor și Revoluției Române de la 1989” este materializarea nefericită a unei sensibilități estetice șlefuită pe calapodul *kitsch*-ului grandios, amintind de vremurile apuse.



Procedînd la un fel de hermeneutică spontană, hîtrii bucureșteni au supralicitat sensul megalitului vertical, depășind în apelative toate intențiile auctoriale. Supranumele atribuite monumentului scutesc de grija oricărei descrieri: țeapa lui Ghiduș, vector cu coroniță, cartof tras în țeapă, scobitoare cu măslină, ghildușa piramidă, cuțitul din inima lui Iliescu, creier pe băț, cartoful revoluției, țeapa revoluției, ou pe băț, testicul la frigare, țeapa de 56 de miliarde. Semeața „operă” (are 25 metri înălțime) a stîrnit deja ostilitatea cetățenilor dîmbovițeni, care au așezat-o în topul celor mai inestetice lucrări de artă postate în spațiul public. Malițioșii mai spun că ar seamăna frapant cu o sculptură din Brazilia, oferită cadou de o revistă cu ocazia unei zile autohtone a brutarului.

Și pentru ca ansamblul să aibă pereche, foarte aproape, în parcul din jurul Bisericii Kretzulescu, s-a ridicat un alt monument, dedicat tot Revoluției, semnat de Ion Nicodim. În absența oricăror sugestii hermeneutice, lucrarea face loc fie nedumeririlor, fie perplexităților. Dacă ne-am încrede în bunele intenții auctoriale, am spune că este o reprezentare alegorică a monstrului totalitar – un trup îngenuncheat, dezumanizat, fără cap, din umerii căruia se desprind amenințătoare brațele protestului și revoltei.

Timișoara, din cîte știu, nu are încă un monument reprezentativ – comemorările anuale făcîndu-se, după împrejurări, în locuri care amintesc evenimentele sîngeroase de altădată. Iașul însă, orașul revoluțiilor ratate, are de curînd unul, situat central, lîngă Muzeul Unirii, vizavi de Statuia Independenței. Lucrarea este din bronz, are o înălțime de șase metri, fiind realizată de artistul Vasile Leondar – un român stabilit în Belgia și consacrat acolo. Nu

lipsit de dramatism și de sugestivitate, monumentul reprezintă trei persoane ducând povara unor lanțuri grele; fizionomiile efasate, atitudinea și încordarea corpurilor sugerează tensiunea represivă și martiriul cetățeanului anonim. Fiind, fără îndoială, un câștig în plan artistic, monumentul ieșean al victimelor comunismului nu iese, din păcate, deloc în evidență. Pitit îndărătul unei parări aglomerate, fără expunere stradală, pare deocamdată locul ideal al festivismului ocazional, de paradă. Cel puțin o dată pe an, reprezentării faunei politice locale vor lăcrima fari-seic, mimînd pioșenia adecvată momentului și, bineînțeles, funcției.

...Să revenim însă la Sighet. Găsim aici un „Memorial al Victimelor Comunismului și al Rezistenței din România”. Rolul său, în intenția organizatorilor, ar fi fost acela de a arhiva mărturii ale demnității românilor care au refuzat obediențele impuse de fostul regim, de a funcționa ca „antidot al uitării”. Pe lîngă celulele în care și-au găsit sfîrșitul lideri ai partidelor istorice, scriitori de prestigiu, artiști, preoți, dar și numeroși oameni simpli, spațiile fostei închisori adăpostesc imagini cu valoare documentară interesate să recompună atmosfera sumbră de odinioară. Referințele din zona artei nu lipsesc. Una trimite la prizonieratul lui Corneliu Baba, despre care nu se știu prea multe detalii. De asemenea, o întreagă secțiune („Epoca de aur și comunismul kitsch”) a fost dedicată artei proletcultiste și omagiilor plastice aduse de artiști Ceaușeștilor: carpete cu chipurile înfrumusețate ale celor doi, statuete din bronz reprezentînd cuplul prezidențial etc. Printr-un joc al istoriei, *kitsch*-ul devine „document” al perversității gustului și valorilor estetice.

Curtea interioară a muzeului de la Sighet este locul de expunere a unei lucrări dedicate tot victimelor comunismului. Realizată în 1998 de către sculptorul bucureștean Aurel Vlad, *Cortegiul sacrificiilor* surclasează prin concepție, forță de expresie și stil toate monumentele similare de la noi. Ce putem vedea sub ferestrele închisorii de tristă amintire? Un grup de 18 prizonieri, bărbați și femei, goi, voit supradimensionați, deplasându-se într-o cadență macabră spre zidul împrejmuitor, înalt și inaccesibil, simbol al orizontului obturat, al închiderii care nu se mai deschide. Lucrarea poate fi încadrată într-o veritabilă poetică vizuală centrată pe semnificarea tragismului și a suferinței. Personajele sînt surprinse în posturi care exprimă umilința extremă, neputința, disperarea. Frenezia gestuală a deținuților înaintînd spre nicăieri creează impresii de apăsare, teroare și coșmar. Multiplicarea chipurilor schimonosite de spaimă potențează dramatismul, evocînd, pe de o parte, limitele de nesuportat ale umanului, pe de alta – monstruozițările neomeniei.

*Cortegiul* lui Aurel Vlad este, fără dubiu, o lucrare exemplară în contextul evocat. Sper ca atît structura compoziției, cît și amplasarea cu totul inspirată să o ferească de avansurile politicianiste și de protocolul parazitar care putea-o transforma în altceva decît este în fapt: o operă de artă valoroasă, deosebit de expresivă, pe măsura temei abordate.



## „Babilonul” lui Felix Aftene

Printre artiștii ieșeni din generația încă tânără, Felix Aftene se bucură deja de răsfățul unei notorietăți mai puțin obișnuite. Interviu cu Bernard Pivot, din 2004, pentru emisiunea *Double je* (difuzată pe mai multe canale televizuale francofone) confirma racordul consistent la un discurs estetic vădit deprovincializat, dar și situarea sa pe versantul greu de escaladat al performanței. Numeroasele „expuneri” publice, în țară și în afara ei, întotdeauna bine cumpănite, au menținut receptarea critică în registrul superlativ. Reportajele, cronicile, relatările de presă au contribuit la o bună mediatizare. Ceea ce, în cazul unui artist aflat în staza „emergentă”, nu este rău defel. Chiar și scandalurile par să-i fi priit, deși fără premeditare. Să ne amintim de „indignarea cetățenească” iscată odată cu etalarea „La Gard”, în Copou, a unor lucrări socotite ca „imorale”, întrucât, în judecata criticilor de conjunctură, acestea contraziceau anumite exigențe puritane.

Urmărindu-i evoluția, aș spune că Felix Aftene își desfășoară programul artistic cu rigoarea unui geometru. Fiecare proiect se înscrie într-o cadență a interogațiilor simple dar esențiale; miza acestora este înțelegerea în genere a lumii, a omului și a propriei persoane. Ciclurile anterioare îl surprind în vecinătatea unor teme cu vădită încărcătură filosofică: *Geneza*, *Babilon*, *Semne*, *Măști*, *Cine este*, *Doamne, omul?*, *Cădere în timp*. Este vizibilă în lucrările de până acum o inedită combinație între gravitatea metafizică a problemelor și ludicitatea rezolvărilor plastice.



Primele compoziții trimit la vremea coagulării elementelor, a vibrației lor energetice, la momentul nașterii universului și al creării omului. Ciclul despre „Măști” aduce în scenă personaje histrionice, siluete burlești care evocă atmosfera carnavalescă premergătoare sărbătorii hibernale a înnoirii anilor. Atașamentul nostalgic-subiectiv este întărit de intenția disimulată a schițării unei *saga* vizuale ce restaurează în tușă ironică „spiritul” satului moldav de altădată. Și aici, dar și în alte lucrări, decorurile și personajele amintesc de exuberanța formală a picturii flamande, așa cum se regăsește ea în tablourile lui Hieronymus Bosch sau ale lui Pieter Bruegel – Bătrînul (autorul „Turnului Babel”). Asumarea unei tente manieriste îl ajută ca în compoziții să recurgă la simboluri, la multiplicarea planurilor, la distorsiunea și deformarea voită a corpurilor, la erotizarea lor discretă, ca și la utilizarea unor efecte de lumină contrastante.

Temele recente conțin o dată în plus sugestii mitico-filosofice. „Lumea nu-i cum îi, ci cum o vedem” – glosa Eminescu în marginea unui gând schopenhauerian. Într-o altă formulă („lumea este reprezentarea mea”), Schopenhauer devine pretextul lucrărilor care pun în discuție destinul uman. În seria intitulată „Cine este, Doamne, omul?”, dar și în ciclul inspirat de Cioran – autorul „Căderii în timp” –, Felix Aftene se apropie de tușele unei picturi metafizice, în care se regăsesc distilate neoclasicismul manierist, dar și voluptățile onirice de factură suprarealistă. Din sinteza acestora, Felix Aftene construiește lumi imaginare, „localizabile” în interstițiul dintre cer și pământ, dintre oameni și zei; este lumea personajelor mitologice, în care divinul și omenescul se împutinează în măsuri imprevizibile, dar se și complinesc. Ce se întâmplă cu omul care a pierdut șansa

eternității, căzînd în timpul fizic, al evenimentelor derizorii? Alege lamentarea, ori se bucură de bucuriile accesibile *hic et nunc*, aici și acum? Răspunsul, evident, este unul optimist.

Două sînt recomandările pe care vi le-aș face: să vedeți fie *Vînzătoarea de păsări*, expusă zilele acestea la „Cupola”, fie *Babilon* – o lucrare mai veche, situată pe holul Direcției Generale a Finanțelor Publice, în centrul Iașului. Mă opresc asupra celei din urmă, nu atît datorită proporțiilor (74 de metri pătrați), cît mai ales datorită anvergurii speculative și rafinamentului compozițional.



*Vînzătoarea de păsări*

Miza proiectului mural este una antropologică. Omul este leit-motiv al dispunerii în registre succesive și supra-puse, asemănătoare felului în care sînt surprinse „istoriile” religioase pe pereții bisericilor pictate de la noi. Publicul

este invitat să citească în uriașa carte cu imagini narațiunea propriilor întâmplări ale minții – cele care îl pun în relație cu soarele, cu Dumnezeu, cu mitul, tradiția, muzica, jocul, zborul, sacrificiul, cu sine sau cu idealurile sale.

Urmînd ciclului dedicat „Genezei”, *Babilonul* lui Felix Aftene descrie povestea vizuală a omului generic, „osîndit” să-și gestioneze propria libertate într-o lume a diversității fără de hotar. Ansamblul formal îndeamnă privitorul la reflecție și sobrietate. Fiecare din registrele pictate are logica lui, înscrisă, la rîndu-i, în logica persuasiv-simbolică a întregului. Găsim în lucrarea autorului, deopotrivă, inventivitate, talent și bun gust. Toate aceste calități ne dau, în privința artistului, cea mai bună recomandare.



## Duetul Drînceanu

Mitul romantic al creatorului însingurat, care își gestionează pe cont propriu talentul nativ, este deja compromis. Pentru artistul de azi, izolarea pare a nu mai fi o soluție. Are șanse de izbîndă sporite insul care alege să se eschiveze oricărei formule asociative? Pot doar geniul și inspirația individuale să surclaseze „rețetele” sofisticate ale consacării?

Aș spune că, mai mult decît oricînd, vremurile de față îndeamnă la repliere – de grup sau instituțională. În locul idealismului egocentric, sînt de preferat acele soluții care mizează pe asociere și parteneriat. Avantaje? Concertarea praxisului artistic în formule omogene tematic, dar și mai buna lui administrare, etalare și promovare. Chiar și vecinătățile domestice pot fi eficient exploatate. În acest context, m-aș opri la Gabriela și Sabin Drînceanu – doi dintre artiștii meritorii ai generației de mijloc.

Formată la Iași, în cadrul Universității de Arte, Gabriela Drînceanu experimentează cu egală dezinvoltură ofertele sculpturii (specializarea din facultate) și ale picturii. Cursurile Școlii de Artă Monumentală, de pe lîngă Patriarhia Română, o vor ajuta să performeze în zona picturii religioase și a restaurării de biserici. Prima opțiune pare să-i convină în măsură sporită. Încă de la primele lucrări, artista este interesată să schițeze un breviar antropologic al gesturilor elocvente.

Văzut ca semn elementar, gestul indică, dar și individualizează. Sîntem, într-un fel, suma gesturilor care ne surprind și caracterizează. Ciclurile despre „Oameni-stări”, „Îngeri și oameni”, „Transferuri înscenate” aduc în prim-plan omul, corpul fizic al acestuia, angajat în sugestive „dialoguri gestuale”. Compozițiile Gabrielei Drînceanu pun în contrast duritatea materialului cu subtilitatea ideii. Decupate în lemn și fortificate cu metal, corpurile sale refuză geometriile convenționale, articulîndu-se în chip surprinzător pentru a da impresiile de mișcare, forță, zbor sau grație. Corpurile sînt uneori supra-omenești (în ipostazele angelice), alteori mixate straniu cu chipuri și siluete zoomorfe. Ispite inconștiente, îngerul și fiara marchează decisiv felul de a fi al omului.

Spre deosebire de „sculptura gestuală” a lui Aurel Vlad (despre care am vorbit cu altă ocazie), în care este evidentă stăruința unei figurații non-echivoce, corpurile Gabrielei Drînceanu par „dezbrăcate” de orice realism anatomic, fiind croite liniar, în forme plate, dar dispuse în ansambluri tridimensionale. Recompuse din fragmente aparent dizarmonice, aidoma unor *puzzle*-uri destructurate cu intenție, ele pot fi privite din unghiuri diverse și supuse multiplelor posibilități de lectură și interpretare. Atmosfera pare una de carnaval, în care comedianți anonimi își etalează coreografiile preferate, fiecare devenind protagonistul unei piese care se re-joacă fără oprire. De aici vigoarea „arhetipurilor umane”, a elementelor de stabilitate și continuitate reproduse într-un ciclu distinct. Alături de om, îngerul revine obsesiv. Artista insistă asupra anumitor elemente corporale investite simbolic - ochi, mîini, „aripi”. Lucrări precum *Scară* sau *Arbore* alătură, în forma colajului, ochii Mîntuitorului din diversele icoane creștine. Privirea lui Dumnezeu o înțîl-

nește pe cea a oamenilor. Mîna, la rîndu-i, traduce „stări” ale omului, așa cum aripile invită la zbor sau la plimbări în *Căruța cu îngeri*.

Realizată dintr-un inspirat altoi simbolico-religios, sculptura Gabrielei Drînceanu impresionează tocmai prin fertila sa echivocitate. Suprapunerea registrelor expresive ambiguizează mesajul, deschizîndu-l unui vast cîmp de abordare hermeneutică.



Absolvent al Facultăților de Arte din Timișoara și București, Sabin Drînceanu se consacră în special unei picturi de inspirație creștină. Ciclul „Templelor” oferă privitorului posibilitatea de a accesa spațiul ritualic al comunicării cu Divinitatea. Astfel, templele sale sînt ridicate pe eșafodajul trainic al elementelor (apă, foc, pămînt, timp); au fie semeție verticală, fie cumințenia orizontală a unor locuri de trecere. Culoarele par a avea o miză sporită în

raport cu formele geometrice. Suprafețele pictate în albastru, alb și roșu sînt asemeni unor antecamere ale Paradisului – spații destinate parcă rugăciunii și devoțiunii. Prefață a veșniciei, loc de reculegere, stadiu prealabil întâlnirii decisive, templul face trecerea dincolo de cortina lumii de aici. Sabin Drînceanu pare să se fi poziționat hotărît în zona picturii de factură abstract-religioasă, pe care o explorează cu pricepere și pasiune.

Gabriela și Sabin Drînceanu infirmă mitul artistului solitar, pentru care însoțirea ar fi, deopotrivă, obstacol și neîmplinire. Poate de aceea, multe din proiectele lor comune au forța și eleganța unui vals în doi. Ei dovedesc astfel că în artă, dar și oriunde în altă parte, minima solidaritate exterioară ne face uneori mai buni decît sîntem sau decît am putea fi.



## „Strigățul” Zamfirei Bîrzu

Pentru cel ispitit de arcanle iconicității, pictura Zamfirei Bîrzu este, fără îndoială, o reală provocare. Biografia profesională a acesteia evocă în linii mari traseul convențional al unei ascendențe susținute pe talent și consecvență: o specializare în pictură la Universitatea ieșeană de Arte (unde și predă), un doctorat în domeniul artelor vizuale, cîteva cărți și studii de specialitate, numeroase expoziții și confirmări critice – fără excepție, măgulitoare. Membră a Grupului 3D (alături de Felix Aftene și Gabriela Drînceanu), artista se raliază în ultimii zece ani unor proiecte bine încheiate sub aspect tematic: „Îngeri și demoni”, „Identități”, „Personaje”, „Antropocentrică”, „Percepția omului”. Comun acestora este efortul de autoedificare, prin altoiul soluțiilor artistice cu o speculație centrată antropologic. Lor li se adaugă diverse proiecte, individuale sau colective, derulate în galerii de pe mai multe continente.

Lucrările de pictură ale Zamfirei Bîrzu sînt grupate în serii invocînd Cuplul, Mireasa, Nudul, Portretul,





Peisajul și Ritualul. Întîlnim în toate acestea o irepresibilă voluptate a destructurării formelor. Stridențele petelor de culoare, dinamismul liniilor – curbe sau frînte –, tușele nevrotice combinate imprevizibil par a distila sugestii post-impresioniste, fauviste (Matisse), expresioniste (Munch) și simboliste (Klimt), în formule personale care nu exclud nici figurația, nici abstracția. Spațiul tablourilor sale seamănă adesea cîmpului de luptă abandonat după un asediu prelungit și istovitor. Aș spune că artista se eschivează atît soluțiilor facil-mimetice ale academismului, cît și radicalismului experimental de factură postmodernă – ceea ce o apropie în egală măsură de entuziasmul rebel al „noului val”, dar și de moderația maeștrilor consacrați.

Pictura Zamferei Bîrzu ritualizează emoții, gesturi, evenimente, stări. Surprins în ipostaze adoratorii, de visare, beatitudine și extaz, *corpul* devine răscruce de semnificații, sursă de ingenioase codificări simbolice, vehicul privilegiat al detașărilor și replierilor senzoriale. *Cuplurile* artistei sînt surprinse uneori în exuberanța dansului magic, derulat pe ritmul partiturilor arhetipale, alteori în forme imbricate, amintind de coreografiile îndrăznețe ale *Kama Sutrei* orientale (*Maituna*, *Extaz*, *Uniune*, *Sărutul*). Privitorul reconstituie etapele unei orgii ritualice, în care corpurile se lasă confiscate de ispita fuziunii reciproce, estompîndu-și diferențele printr-o mistică recuperare a unității pierdute. Dispuse în succesiune, aidoma frizelor din templele indiene, scenele au alură inițiatică, străină oricăror intenții frivole.

Erotismul *Nudurilor* este lipsit de ostentație. Pictate în alb, gri, albastru și roșu, trupurile se înscriu în context, împrumutînd din materialitatea și suplețea reliefurilor de fundal (*Nud în piramidă*, *Livadă cu nud*, *Nud în balansoar*). „Curburile” și pliurile corporale rezonază intim cu ondu-

lărilor văilor, colinelor sau lacurilor convertite în „peisaj”. Împodobite cu motive floral-geometrice (în felul venerabilei Venus din Willendorf – prototip al frumuseții arhaice), siluetele par atemporale, evocând matricile feminității, fertilității și seducției. Unele valorifică asocieri metaforice dintre cele mai curajoase; predomină motivele ascensionale (corpuri cu aripi, corpuri – scară), acvatic (corpul – sirenă), dar și altele, în care nudul este schițat în forma unor cartografii anatomice ambiguizate sau a unor suprafețe terestre (liman, lagună, insulă) demne de explorat. Artista ne invită să ritualizăm gestualitatea de factură erotică, recanonizînd-o, consacrînd-o în formule care omagiază iubirea și frumusețea.



*Portretele Zamferei Bîrzu* încântă prin acuratețea execuției. Selectate în funcție de afinități personale, modelele – personalități locale – sînt surprinse în tușe caracteriale de neconfundat. Fizionomiile unor Cezar Ivănescu și Corneliu

Ștefanache, de pildă, privesc parcă din lumea în care s-au retras discret, în timp ce ochii lui Dan Hatmanu te scrutează cu șăgalnică ironie. *Autoportretul* dă însă măsura întregii disponibilități tehnice și expresive. Autoarea se surprinde într-o poză care trimite la prestața și eleganța unei soprane aflate în exercițiul vocalizării. Cochetăria de factură clasică este pusă în contrast cu febrilitatea mimicii și a privirii. Putem intui în contururile feței fie virulența unui strigăt, fie efortul de accesare a unor tonalități extreme. Imaginea sugerează, deopotrivă, tensiune și dramatism. Ce s-ar putea citi pe chipul Zamfirei? Grație interpretativă? Indignare? Revoltă? Mirare? Mă eschivez oricărui verdict tranșant, lăsînd cititorului plăcerea de a-și exersa întreaga agilitate hermeneutică...

Între plasticienii ieșeni, Zamfira Bîrzu se detașează fără dubiu prin suplețea proiectelor și o manualitate rar întîlnită, favorabilă atît experimentului, cît și abordărilor în cheie clasică. Spre deosebire de încordarea impersonală din *Strigătul* lui Edvard Munch, cea din *Autoportret* este una asumată. Artista „se vede” implicată visceral în tot ceea ce face. Strunite armonios, vibrațiile „țipetelor” sale se pot transfigura în „melodii” cromatice încîntătoare, vrednice de toată lauda.

## Delicatese... pătate

Galeria de la parterul Moldova Mall ne invită zilele acestea să degustăm „Delicat...esele” Andreei Dascălu. Nu este vorba de ispita vreunei orgii gastronomice, în felul celor concepute de excentricul Daniel Spoerri (promotorul *eat art* – realizată prin colajul unor materiale comestibile), ci de un proiect pus sub semnele congruente ale feminității și delicateții. Din consistenta „bucătărie” cromatică a autoarei au fost selectate câteva din compozițiile realizate în tonalități estompate, fragile, aproape transparente. Motivul exploatat în lucrări este cel al „corpului absent”, sustras vizibilității imediate, dar „prezent” ca impresie și sugestie în mulțimea de ingrediente care populează imaginarul feminin. Tablourile nu reproduc nici chipuri, nici siluete umane, ci veșminte, accesorii, obiecte care fac aluzie la posesorii lor. „Personajul” principal al expoziției Andreei Dascălu este culoarea, surprinsă – mai puțin obișnuit – în tușe delicate, subtile sau grizate.

Lucrările pot fi stivuite în două categorii; una reunind picturi, cealaltă – broderii pictate, doar că și unele și altele sînt... pătate. „Macularea” lor este, evident, premeditată. Artista procedează parcă aidoma copilului care, după ce ostenește îndelung la ridicarea unui fastuos castel de nisip, îl „deconstruiește” subit, îl răvășește printr-un gest radical și impulsiv. Autoarea aplică o subtilă strategie a diversiunii iconice. Văzută ca o „antiteză cromatică”, pata creează elementul de contrast pe suprafața tabloului; ea este asemeni unui corp străin care „violează” armonia ansamblului, confiscînd aproape fraudulos atenția privitorului. În zona vizibilului, pata de culoare marchează, în fapt, diferența.

Artista stropește cu voluptate ursulețul de pluș al copilăriei, rochiile diafane, mănușile de mireasă, ținutele senzuale și străvezii, coafurile buclate, lăsînd impresia că este de neconceput un loc al purității absolute sau al formelor fără cusur. Chiar și broderiile – desenate cu migala lucrului de mînă – poartă amprenta unor agresări cromatice. Structurile lor circulare, geometrice, solare, primesc un neobișnuit adaos străin. Care este însă miza sau rațiunea maculării post-picturale?

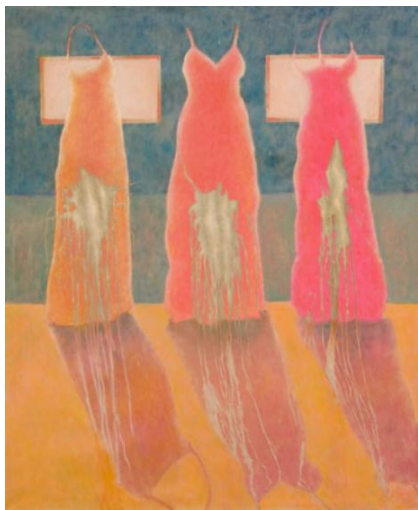
Răstălmăcind lucrurile în cheie psihanalitică, s-ar putea spune că feminitatea se definește prin contrast; este nevoie de o „pată” pentru a da nota distinctivă fundalului. Albul, de pildă, cere intervenția unei culori mai pronunțate pentru a face vizibilă diferența. Macularea creează forme aleatorii; ea restructurează ansamblul și îl expune apoi interpretării. Lucrările nu pretind un *background* conceptual sofisticat, lăsînd publicul să vadă și să înțeleagă ce pofteste. Tehnicile folosite amintesc de experiențele nonconvenționale ale unor Yves Klein (cel care transforma corpul feminin în „pensule” vii, bune de imprimat pe pînză), Jackson Pollock (cel care stropea vopseaua la întîmplare, din bidinea) sau Vanessa Beecroft (care își vărsa culorile direct din găleată).

În ochii Andreei, pînă și petele pot fi... pătate (vezi *Pată roșie pătată*), situație în care pata se neagă pe sine, se anihilează, devenind imagine de sine stătătoare. În această ipostază, ea poate semnifica deopotrivă vidul, capriciile unei supernove uriașe sau intensitatea vreunei găuri neagre din Univers, care absoarbe totul. Corpul însuși se topește în nebuloasa unei pete fără contur, evazive, pe chiar suprafața tabloului.



Gilles Deleuze – unul din filosofii importanți ai vremurilor noastre – scria că în „petele” sale artistul materializează tensiuni emotive, „blocuri de senzații” îndelung sedimentate: „Pata plată intră în vibrație, se strânge sau se frânge, pentru că este purtătoare a unor forțe abia întrevăzute. Este ceea ce caracterizează pictura abstractă: faptul de a pune în mișcare forța, de a popula întreaga suprafață plată cu astfel de forțe, a scoate în evidență puterile invizibile ale acestor forțe, a construi figuri avînd aparență geometrică, dar care, în realitate, nu ar fi decît forțe, forța de gravitație, greutatea, forța de rotație, de învîrtire, de explozie, de expansiune, de germinație, forța timpului... Astfel, corpul dispare în interiorul suprafeței sau intră în perete sau, invers, suprafața plată se frînge și se rotește, pătrunzînd în zona de indiscernabilitate a corpului...”. Iată, așadar, unde am putea găsi legitimitate estetică lucrărilor artistei ieșene.

Încep să cred că se profilează tot mai hotărît un regim discriminatoriu al culorilor. Unele sînt socotite dure, agresive, reci, întunecate; altele – fragile, voalate, calde, luminoase. Preferăm un spectru cromatic, deprecîindu-l pe celălalt, nemaifiind atenți la... nuanțe. Timpul prezent pare potrivit sensibilităților grațioase, ca și firilor delicate. Pentru moment, Andreea Dascălu se postează într-o „tandă opoziție” față de acei confrați care se pitesc cu încordare îndăratul baricadelor critice, protestatare, lansînd precipitat mesaje contondente. În răspăr cu aceștia, dar și cu adepții „rețetelor” comerciale, artista se recomandă a fi una din promițătoarele „pete de culoare” ale generației sale.



## Un „zugrav” postmodern (A. Crîșmaru)

De multe ori ne încurcăm în cuvinte dintre cele mai simple. Confundăm, de pildă, jocul cu joaca. Jocul are miză, presupune reguli, contabilizează rezultate, stabilește ierarhii, țintește câștigul sau performanța; joaca, în schimb, este superficială și capricioasă. Scopul sau finalitatea ei? Destinderea, distragerea de la îndeletniciri socotite „serioase”. Jocul este sobru și interesat; joaca – infantilă și dezinteresată. Investim doze variabile din cele două mai peste tot: în sport, scris, politică, război sau amor. „Spațiul” jocului este indefinit. Acceptăm, de pildă, „jocul sorții”, după cum soarta, cinic, își „bate joc” de noi. Cum se poziționează însă arta în raport cu jocul? Dar cu joaca?

Chestiunea în sine nu a trecut indiferentă „speculatorilor” în ordine filosofică. Johan Huizinga, de pildă, autorul lui *Homo ludens*, argumentează în favoarea unei complicități profitabile între joc și cultură. Încordarea și nesiguranța sînt specifice jocului. Spiritul de competiție face astfel încît rivalitățile, tensiunile agonice sau antagonice să-și găsească rezolvare în organizarea de întreceri nobile și pasionante. Chiar și artele se înscriu într-o cursă a înțietății expresive, una care le recomandă, deopotrivă, ca atractive și plăcute. Din perspectiva disponibilității la joc, ies în evidență – crede Huizinga – tocmai dansul, muzica și poezia. Artele plastice, în schimb, datorită dependenței de efortul fizic, de rutina manualității, presupun jubilații ludice atenuate. Doar din joacă sau plictiseală ajungem uneori să

desenăm, să pictăm sau să modelăm. De aici și o anume precaritate a genului în discuție.

Pentru plasticieni, perspectiva olandezului trebuie să fie descumpănitoare. Din postura hermeneutului de bună condiție, Hans-Georg Gadamer reabilitează oarecum lucrurile. El descrie arta în termeni de „joc, simbol și sărbătoare”. Recunoaștem în fiecare „operă” un joc al reprezentării și codificării, dar și un altul, al descifrării și interpretării. Experiența artistică este și „participativă”, socială, dar și evazivă, ludică, dînd posibilitatea unor referințe secunde care o sporesc în „greutate” sau relevanță. Tot ea ne sustrage uzurii cotidiene, ne dezbracă de salopetele obișnuite, pentru a ne oferi răsfațul unor veșminte festive.

De pe o atare platformă estetică poate fi legitimat proiectul derulat, la galeria „Cupola”, de mai tînărul Adrian Crîșmaru. Doctorand la Universitatea de Arte (sub îndrumarea profesorului Liviu Suhar), artistul s-a făcut remarcat în ultimii ani nu doar prin consecvența „expunerilor” publice, dar și prin coerența desfășurării lor. Ciclul „Arta și jocul” își consumă astfel un al treilea episod, centrat pe tema ambiguității dintre rîs și plîns.

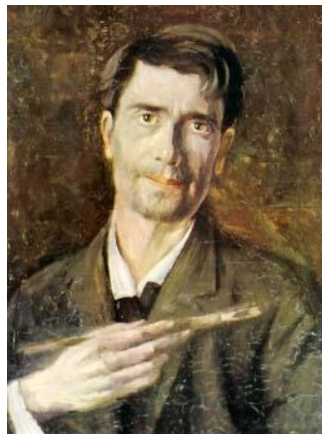
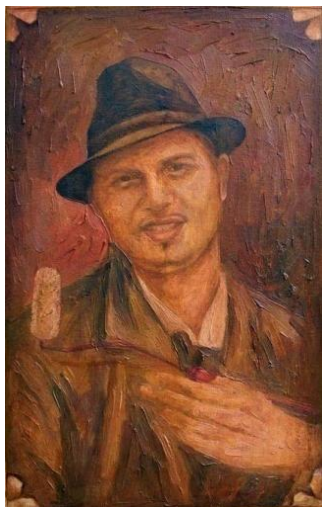
Lucrările lui Adrian Crîșmaru fac trimitere la deriva prelungită care afectează „lumea artei”. Ce se întîmplă cu artiștii în vremuri de criză? Cum ar trebui aceștia să reacționeze? Adrian Crîșmaru refuză echidistanța sau neutralismul. Sîntem vrednici de plîns, însă rîsul ne mai poate salva. Fiecare din tablourile sale evocă o „istorie” tristă, la care privitorul răspunde cu un zîmbet amar. Artistul din picturile de la „Cupola” înaintează haotic, luptă cu morile de vînt, aidoma lui Don Quijote, sau „latră” la lună ca un cîine fără stăpîn. Cîinele comunitar, replica metaforică a „artistului



fără stăpîn”, este ipostaziat și în alte lucrări cu amprență „canină”: una înfățișează un câine-melc (patruped hibrid, simbolizînd cîinele fără adăpost, cel care își poartă „casa” cu el), alta un *Strigăt canin* în maniera lui E. Munch – excelentă traducere vizuală a disperării celui uitat de semeni sau abandonat. O pictură realizată în tușă clasică surprinde umilința artistului de la ghișeul unei case de amanet, venit să-și înstrăineze „secțiunea de aur”, singurul bun prețios care i-a mai rămas. Alte două lucrări vorbesc despre ispita fugii în Occident; opinca autohtonă ia cu asalt „cizma” italiană sau tarlalele spaniole de căpșuni, ambele văzute ca locuri viitoare de fugă sau de exil.

Piesa de rezistență a expoziției este autoportretul intitulat *Un alt zugrav*, aluzie la o tabloul *Un zugrav* al lui Ștefan Luchian – unul din cele mai bune autoportrete psihologice din istoria artei autohtone. Afectat de boală, dar și de neajunsurile cotidiene, Luchian se surprinde cu capul descoperit, în postură blajină, ținînd penelul în mîna sa dreaptă, pregătindu-se de lucru. Crîșmaru, în schimb, ține la „poză”; se pictează studiat, cu pălărie, iar în mîna stîngă ține un trafalet. Există în cele două tablouri atît coincidențe, cît și contraste. Titlul sugerează continuitate pe linia unei meserii onorabile îndelung exersate. Pictura presupune tehnică și meșteșug. Crîșmaru asumă tradiția, dar și epigonismul; el recunoaște ascendența Maestrului de altădată, față de care se prezintă ca un discipol stîngaci, înzestrat cu unelte nepotrivite. Într-o „lumea de-a-ndoaselea”, el însuși se pictează în răsپăr. Cadrul tabloului este inversat, astfel încît imaginea refuză luciul și prețiozitatea ramei, scoțînd la iveală derizoriul a „ceea ce nu se vede” îndărătul pînzei. Chipul artistului este plasat tocmai pe această parte,

obscurizată pînă acum, evocînd parcă un moment al sincerității totale. Recuzita de motive postmoderne este, astfel, folosită din plin.



Adrian Crîșmaru refuză, deocamdată, compozițiile abstracte, ca și tehnicile neconvenționale, în favoarea unor formule care vor să îmbine, ironic sau parodic, figurația și mesajul. Pentru mulți dintre „noii zugravi”, arta nu este joacă. Presupune risc, încordare, nesiguranță, dar și pasiune ori plăcere. Crîșmaru confirmă o dată în plus că „jocul artei” este prea serios pentru a fi tratat cu superficialitate.

## Serbările inimii

Între părțile vizibile ale corpului, nu cred că există una care să fi fost ocolită de entuziasmul reprezentării. Capul, fața, torsul, mâinile, picioarele, surprinse în mimica și gestica lor, compun vocabularul privilegiat al expresivității. Altfel se prezintă lucrurile când vorbim despre ceea ce se găsește înlăuntrul carcasei epidermice. Fierea, plămînii, ficatul sau rinichii au stîrnit doar curiozități pasagere. Cine să fi fost ispitit de ascunsă dialectică a jalnicelor măruntaie? Inima, în schimb, s-a bucurat de o mai mare considerație, inclusiv în ochii artiștilor. De ce tocmai aceasta? Poate datorită înțîietății biologice recunoscute: susține viața, îi măsoară și reglează ritmul, vibrînd sau rezonînd la orice stimul. Văzută de unii drept „sediu” al sufletului sau „dispecer” al pasiunilor, inima a fost transferată de poeți și artiști în registrele simbolului și metaforei. „A avea inimă” devine cu timpul dovada disponibilității afective și generozității, probă indiscutabilă de „omenie”.

Reprezentarea artistică a organului în discuție are și temeiuri religioase. Tema „inimii sacre” se profilează încă din Evul de Mijloc, pentru ca mai apoi, în secolele XVII-XVIII, datorită campaniilor iezuite, să capete vigoare suplimentară. Un tablou al lui Pompeo Batoni, de la 1760, îl surprinde pe Iisus ținînd în mînă o inimă încoronată cu spini, din care se degajă radiant lumină și căldură, aluzie la suferințele Mîntuitorului, dar și la dragostea acestuia față de oameni. De la 1856, creștinii au o sărbătoare a „Inimii

lui Iisus”, căreia i s-au dedicat și lăcașuri de cult (catedrala *Sacre-Coeur*, din Paris, zidită la începutul secolului trecut, este doar un exemplu).

În mentalul colectiv, inima este asociată predilect iubirii. Calendarul creștin catolic îi consacră pe 14 februarie și un patron – sfântul Valentin din Terni (secolul al III-lea), martirizat pentru vina de a fi oficiat căsătorii între păgâni și creștini, în ciuda interdicțiilor impuse. Prin extrapolarea surselor istorice, acesta va fi revendicat ulterior ca protector al tuturor îndrăgostiților. Virtuțile amorului încep să fie sărbătorite mai peste tot, inclusiv în țările necreștine. Biserica s-a desolidarizat de un atare motiv de jubilație, arătând că figura tragică a lui Valentin nu poate legitima în nici un caz euforiile de o zi, chiar bizuite pe sentimente dintre cele mai sincere. Produsă în laboratoarele marketingului american, *Valentine's Day* a devenit o zi a tuturor licențelor erotice. Inima, ca simbol al acesteia, este multiplicată în mii de forme surogat, care acordă *kitsch*-ului o vremelnică și nedreaptă suveranitate. Culmea prostului gust în ordine artistică este asumată de americanul Jeff Koons, a cărui lucrare – *Hanging Heart*, o inimă înaltă de trei metri, grea de aproape două tone, suspendată de tavan și legată cu o fundă roșie – a fost cumpărată de un colecționar cu aproape 24 milioane de dolari.

Și pentru ca penibilul să fie nu ne ocolească, noi, românii, am inventat o replică autohtonă, *Dragobetele*, sărbătoare menită a anihila succesul de care se bucură festinurile cosmopolite de aiurea. Deviza acesteia este nu mai puțin stridentă: „de Dragobete, iubește românește”. Cruciada anti-Valentin vizează, în principiu, practica împrumuturilor lipsite de discernământ. Ea legitimează însă și un entuziasm erotic identitar, menit să ne convingă că

noi, românii, iubim „cu totul altfel” decât celelalte nații. Considerat a fi fost un zeu al panteonului balcanic, cu vechime incertă, Dragobetele este astăzi mai curînd caricaturizat, promovat în felul unui Cupidon în izmene sau al unui Eros în opinci, hotărît să se opună cu... pieptul gol *tsunami*-urilor devastatoare ale modei occidentale.

Zilele acestea, Iașul găzduiește două expoziții circumscrise acestei arii tematice; una desfășurată la Moldova Mall, dedicată *Inimii* ca simbol universal, alta la Galeria Casei Corpului Didactic, intitulată *Identități de februarie*. La proiectul din urmă, consacrat ludicului Dragobete, subscriu aproape 40 de artiști – români și străini – convinși, probabil, că identitatea este conjuncturală, funcție de anotimp și de idolii acestuia. Cum ideea mi se pare discutabilă, nu voi stărui deloc aici.

Ce găsim la Mall? Pictură, grafică, instalații... Inimi „suspendate de cer” (Ionela Mihuleac), inimi „fripse” sau „de piatră” (Dorel Găină), inimi – „mecanism” (Sorin Purcaru), inimi țesute în „dantela” culorilor (Liliana Brătescu Năstas), inimi – „de sticlă” sau „făcute țandări” (Iulian Bordianu), inimi – „ferestre către suflet” (Violeta Radu), inimi – „pe tavă” sau „conservate în muzeu” (Draga Popa), inimi cu chip uman (Ramona Biciușcă). Cu totul specială mi



s-a părut ideea lui Iustinian Potoroacă, un tînăr de numai 10 ani, de a expune inimi - *puzzle* în suport ceramic. Structura inimii e una compozită; pentru a se armoniza, bucățile trebuie să se adecveze perfect structurii întregului. Cînd ceva se rupe ori se separă, inima suferă, își pierde rîvnita integritate.

Semnatarii lucrărilor insistă asupra posibilităților nebaneuite de prelucrare artistică a acestui simbol, uzat însă datorită agresivității rețetelor comerciale. Perspectiva asumată este, deopotrivă, generică și ecumenică, artiștii eschivîndu-se a conferi ansamblului o miză polemică sau un luciu local. Unul din meritele artiștilor de la Moldova Mall este acela de a se fi ridicat deasupra acelor abordări festivistice care duc lucrurile în derizoriu. Inimile noastre nu sînt mai bune sau mai colorate decît „ale lor”, după cum iubirea ca atare nu trebuie transformată într-un eveniment exhibat cu ostentație doar la răstimpuri.



Ionela Mihuleac, *Inimi suspendate de Cer*

## Eugen Pop - Întoarcerea la șevalet

Veacul trecut înregistrează cele mai importante dislocaări ale conceptului „operei de artă”. Aceasta și-a pierdut „aureola” tradițională, pentru a se reconfigura aproape din temelii. Neoavangardele tatonează insistent registrele derizoriului și ale cotidianului. Banalul este ridicat la rang de categorie estetică. Totul este sau poate deveni artă. „Opera” ca atare se sustrage praxisului artistic bazat pe talent și îndemînare; obiectele „gata-făcute” (*ready-made*), „acțiunile” (*performances*), *happening*-urile, instalațiile revendică statut artistic. Retorica noutății este susținută pe ideea euristicii neîndrădite sau a suprimării oricărei cenzuri. Pentru mulți dintre artiști, arta și viața sînt aproape coincidențe. Se abandonează sfera obiectuală, plonjîndu-se spectaculos în cea „acțională”. Toate gesturile, întîmplările sau evenimentele pot fi investite simbolic și transfigurate artistic. În multe din ateliere și galerii, tradiționala pictură de șevalet este concurată serios de „pictura-acțiune”. Aceasta mobilizează nu doar mîna și penelul artistului, ci întregul corp aflat în mișcare. În versiunea *body art*, corpul însuși devine suport, centru de interes, „operă” în sensul cel mai generos. Artele de tip comunicativ suprimă pînă și corpul, reducînd totul la informație, la schimburi de mesaje în rețele participative *on-line*. Opera nu mai este „monument”, ci „document” – bun a fi depus într-o arhivă și rememorat la răstimpuri.

Ludic și volatil, *performance*-ul stă sub semnele mobilității și efemerului. El dezmărginește „spațiul” operei, dînd artistului posibilitatea de a-i fi parte, de a „acționa” împreună. „Înscenînd” mesaje, „dramatizînd” idei, are exuberanța spectacolului bine regizat, dar și gravitatea unui ritual cu finalități terapeutice. *Performance*-ul este unic și irepetabil. Cum se raportează vocabularul acțiunii la cel al reprezentării? Pot fi mixate sau convertite cele două limbaje ? Este reductibilă „performarea” artistică la topica imobilă a imaginii „încadrate”? Astfel de întrebări constituie miza expoziției inaugurate la „Cupola” – *Painting performances* („Performanțe pictate”) –, avîndu-l ca autor pe *Eugen Pop* (*Alupopanu*).

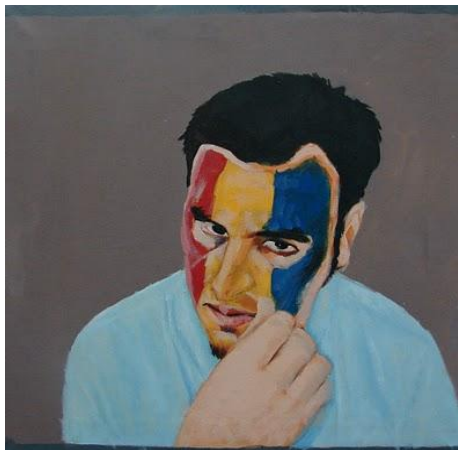
Absolvent al Universității ieșene de Arte, Eugen Pop este unul dintre cei mai promițători artiști ai generației sale. Atent la tendințele artei contemporane, el se poziționează pe un traiect care caută a concilia evazionismul formal al experimentelor postmoderne cu rigoarea compozițională și îndemînarea de factură clasică, abordînd cu dezinvoltură regimuri plastice aparent incompatibile. Face parte din categoria celor care iau arta în serios, astfel încît fiecare gest al său pare inclus într-un subtil *performance* aflat în derulare. Artistul surprinde publicul de fiecare dată; pictează corpuri nude în „templul global” al *mall*-ului ieșean, „performează” pînă la sînge (își vopsește fața în culorile tricolorului și acceptă să fie pămuit violent pentru încăpătînarea de a se considera un bun român), ironizează gravitățile politicianiste, vizitează suburbiile conștiinței, stările onirice, căutînd resorturile magice, arhaice, ale ritualurilor, obiceiurilor și prejudecăților. Un stagiul petrecut într-un sanatoriu destinat bolnavilor aflați în stadiu terminal a făcut ocazia unui ciclu anterior, centrat pe teme grave,



precum cele ale agoniei și morții. Eugen Pop se eschivează subiectelor frivole sau facile, făcând dovada unei sensibilități profunde, netrucate.

Proiectul desfășurat la „Cupola” îndeamnă la o reconsiderare a soluțiilor expresive în care se cantonează arta contemporană. Cum (mai) poate fi actualizat *performance*-ul? Care îi sînt modalitățile optime de expunere și receptare? Artistul propune un retur spre vocabularul clasic al reprezentării, prin conversiunea „performanțelor” acționale în registrul pictural obișnuit. Într-o astfel de lectură, pictura poate substitui filmul și fotografia – suporturile favorite de stocare și arhivare ale mesajelor. Lucrările fixează în imagini o memorie afectivă recentă, imortalizînd „istorii” de neuitat, amintiri nostalgice, întâmplări conviviale. Ansamblul primește, astfel, o alură subiectiv-documentară, în care corpul propriu joacă mai multe roluri.

Expoziția este fortificată suplimentar prin colaborarea cu doi dintre „performerii” ieșeni cei mai respectabili – Adina Tofan și Ioan Pricop. Între temele comune: arta ca gest sacrificial, creația ca formă de purificare, artistul ca exorcist al energiilor negative. „În fiecare operă, dacă vrei să fie adevărată, trebuie să pui ceva din ceea ce ești”, nota Adina Tofan ca justificare a propriului



*performance* („Germinație”). Ioan Pricop, la rîndul său, activează mesaje anti-sistem („War”), dar insistă și asupra rolului catharsic al artei, de remediu contra răului și nedreptăților („Îmbrățișare la Hodora”).

Cu totul surprinzător, Eugen Pop reușește să traducă spiritul avangardelor în registrul plastic al tradiției. Ideea de „arhivă picturală” ar merita, cu siguranță, aprofundată și în alte ocazii. Întoarcerea la șevalet nu este o utopie. În fața acestuia, „documentul” este „monumentalizat”, fiind reinvestit cu nimbul – onorabil altădată – al „operei” veritabile.



## Tudor Pătrașcu și „piatra filosofală”

Pentru artistul vizual de astăzi, experiența „străinătății” nu este doar ocazia unei fericite ieșiri din cotidian, ci și prilejul de testare la o scară amplificată a propriilor competențe. Delocalizarea temporară, detașarea vremelnică de mizele provinciale sînt „încercări” de nerefuzat. Cu siguranță, acestea pot fi semnul unei voințe de adecvare la „spiritul” vremii, unul centrat pe nevoia de performanță și de confirmare externă a acesteia. Există, neîndoielnic, un prestigiu al itineranței profesionale; contează unde mergi, *unde* și *ce* expui. Plecatul „în afară” nu este însă automat un indiciu al anvergurii pretinse. Migrațiile semi-clandestine, convertite în prezențe la „evenimente” glorioase (dar imposibil de probat), pot avea pitorescul lor. Nu și credibilitate. De aici o anume circumspecție legată de veridicitatea narațiunilor triumfaliste, neconfirmate în vreun fel.

Puțini sînt artiștii ieșeni care trec de „vămile” severe ale galeriilor occidentale. Cei care totuși reușesc sînt uneori mai puțin răsfățați de atenția presei autohtone. Vizibilitatea internațională pare a fi în astfel de situații contraponderea anonimatului local. De o discreție excesivă pe malurile Bahluiului s-a bucurat și Tudor Pătrașcu, participant la un important eveniment plastic organizat la Essen (capitală culturală europeană în 2010), în zona Ruhrului, de către Galeria „KunstART”. Avînd susținerea Doinei Talmann, galeristă la Bochum, dar și a Institutului Cultural Român, expoziția a oferit unor artiști români, șapte la număr,

riguros selectați, șansa de a expune în spațiile modernei Sanaa-Kubus. Un album trilingv, intitulat *Șapte terase deschise spre lume* (tipărit de editura germană Klartext pentru Tîrgul de carte de la Frankfurt), a prefătat prin scris și imagine evenimentul sus-pomenit. Publicul german a putut să se informeze despre arta românească din zilele noastre de pe un *site* – conceput anume pentru a marca prezența artiștilor veniți din ținuturile carpatine. Numărul 552 al *Observatorul cultural*, dar și un excelent film realizat de TVR Cultural, proiectat pe ecranele noastre, au constituit aportul valah la mediatizarea „întîmplării” de la Essen.

Tudor Pătrașcu este licențiat în grafică la Universitatea de Arte „G. Enescu” – unde și predă. Un masterat în „arte aplicate”, dar și un doctorat în curs la aceeași instituție l-au făcut să rătăcească – nu fără folos – prin labirintul bibliotecilor de specialitate. Ca artist, face parte din categoria celor care preferă „lucrul-bine-făcut” în locul precipitărilor conjuncturale. *Tratatul fabulatoriu* (2007) rămîne, deocamdată, singura expoziție personală. I se adaugă însă numeroase prezențe de grup, confirmate de premii locale și naționale. Aflat încă în căutarea aceluia vocabular care să-i traducă fidel intențiile, Tudor Pătrașcu experimentează dezinvolt în registre plastice eterogene, îmbinînd – după caz – grafica, pictura și instalațiile, lucru vizibil și în proiectul derulat la Essen.

Cu totul meritorie mi se pare deschiderea artistului către imaginarul sofisticat, dar și opulent, al esoterismului alchimic. Pot fi identificate în lucrările sale „urmele” evidente ale unei simbolistici inițiatice, așa cum s-a configurat aceasta în cultura medievală și renașcentistă a Europei. „Importată” prin intermediul arabilor de la orientali și egipteni, alchimia a primit ulterior o aură sobră și serioasă. *Liber*

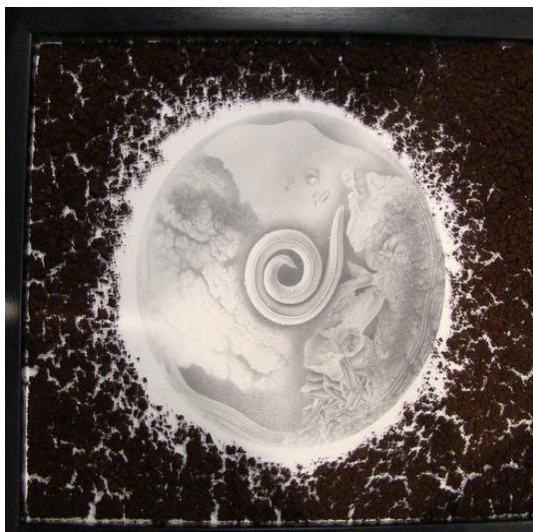
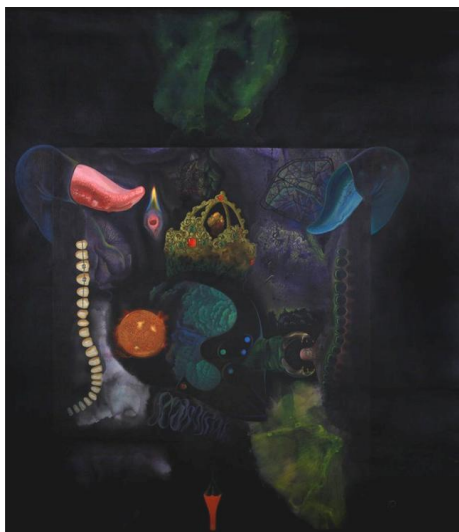
*de compositione alchimiae* (1144), traducerea în latină a lui Robert de Chester, dar și scrierile unor Roger Bacon (*Speculum alchimiae*) și Raymundus Lullus (*Liber alchimiae*) configurează o tradiție continentală bine fortificată speculativ. Nicolas Flamel și Paracelsus dez-ocultizează disciplina, orientînd-o în direcție filosofică. *Magnum opus* (Marea operă) viza nu doar transmutația elementelor, prefacerea metalelor inferioare în aur, dar și găsirea mult căutatei „pietre filosofale” – văzută fie ca elixir miraculos, fie ca Panaceu (remediu universal). Operele unor Jan van der Straet, William Fettes Douglas, Carl Spitzweg, Adriaen van Ostade, Hans Vredeman de Vries, Cornelis Pietersz, Pieter Bruegel cel Bătrîn invită în „laboratoarele” alchimiei pentru a descoperi atît munca alchimistului, cît și simbolistica presupusă.

Artistul ieșean își concepe lucrările în formule compoziționale decantate parcă din alambicul unui alchimist auten-



tic, interesat să „arheologizeze” materia în căutarea unor esențe ascunse. Reîntîlnim grotescul excesiv din figurațiile baroce ale lui Hieronymus Bosch, cu adaosuri personale: chipuri monstruoase, corpuri ficționale, mutante, homunculi hidoși, salamandre, baloane de cristal, diagrame secrete ale maeștrilor consacrați, totul avînd alura unui dublu coșmar – cosmic și antropologic. Omul pare degenerat, supus unor experimente pe care nu le mai poate controla.

Tudor Pătrașcu găsește o formulă inedită de valorificare a sugestiilor esoterice. Departe de a se afunda în nămolul superstițiilor ocultiste, el realizează o inspirată „transmutație” a temelor inițiatice în registrul privilegiat al formelor și culorilor. „Alchimia picturală” este gîndită astfel ca punte de acces la rîvnita „piatră filosofală”, adică la acea modalitatea a înțelepciunii care, eventual, n-ar mai putea oferi soluția salvatoare din deriva ontologică generalizată pe care o experimentăm fără voia noastră.



## Desant bucureștean în galeriile Iașului

Cronica de artă este un gen ca te pune de multe ori în dificultate. Mai întâi te obligă să ții pasul cu întâmplările în desfășurare, chiar dacă acestea se succed într-un ritm debusolant. Alteori, te aduc în fața unor evenimente care, prin amploare și diversitate, surclasează bunele tale intenții. Entuziasmul "vânătorii de sens" ori deliciul "pîndei" exegetice pălesc în condițiile unei oferte artistice supradimensionate. Ce te faci cînd participanții la un proiect sînt de ordinul zecilor sau chiar al sutelor? Eschiva critică este inevitabilă, dînd prioritate evidențelor notabile și mai puțin subtilităților plastice etalate de toți autorii în lucrările lor. Replierea, în acest caz, este selectivă și subiectivă, favorabilă îndeobște perspectivei și nu amănuntelor.

Astfel de precauții sînt valabile și în cazul evenimentului expozițional pe care îl evoc aici, derulat simultan în trei importante galerii ale Iașului – „Dana”, „Tonitza”, „apARTE” –, reunind artiști bucureșteni de la Universitatea Națională de Artă (UNArte). Meritul organizării aparține pictorului Marcel Bunea, susținut în demersul curatorial de instituțiile academice de profil din ambele orașe, dar și de filialele Uniunii Artiștilor Plastici la care sînt arondați, împreună cu președinții lor – Petru Lucaci și Constantin Tofan. Demersul comun al profesorilor și studenților de la UNArte a presupus o impresionantă desfășurare logistică și de efort, de la editarea unor cataloage de prezentare, pînă la prezența

fizică a multor expozanți, inclusiv la cele două vernisaje petrecute în urbea noastră: unul în Copou, la Galeria „apARTE” – pentru expoziția studenților, celălalt de la Galeria „Dana” – unde sînt reunite prioritar lucrările dascălilor.

Intenția organizatorilor este de apreciat: să arate colegilor ieșeni cîteva din preocupările și tendințele școlii bucureștene de pictură. Miza declarată este cunoașterea și promovarea mutuală, astfel încît, în ocazii similare, să se fortifice solidaritatea de breaslă necesară în vremuri nu tocmai încurajatoare. Tematic vorbind, lucrările expuse sînt lipsite de un numitor comun. Ele reprezintă, în fapt, exerciții plastice de traseu, ilustrînd „starea actuală” a interesului artistic, surprins în ipostaze netrucate, dezbrăcate de solemnități artificiale. Poate în acest fel se explică atmosfera degajată, convivială și firească, de la vernisajele ieșene, acolo unde arta a fost resimțită ca un „teritoriu al libertății” (M. Bunea).

Ce am putea vedea în cele trei locații? Mai întîi studenții: Magdalena Arnaudova – cu pictură, colaj și inserturi discursive; Claudia Ion și Diana Tudose – schițînd posturi corporale mai puțin obișnuite; Ana Barbu, Andreea Nagy, Dominic Vârtosu – cu variațiuni pe tema *Cremaster*, a aberațiilor genetice, în felul celor inspirate de Matthew Barney; Adrian Buzduga – cu ironii la gravitatea icoanelor și ipocriziile „fețelor” bisericești (*Toma vs. Jerry*); Adelina Gavrilă – etalînd cu dezinvoltură cîteva tabuuri erotice (*Silent scream*); George Marinciu – pictînd chipurile monocrome ale degradării fizice; Eugen Raportoru – cu peisaje în gri ale periferiei urbane; Andrei Tudoran – asociind caricatural pe Sfîntul Ieronim cu mitologiile postmoderne ale Internetului; Marius Vatamanu – colaje ilustrate, cu sub-



strat politic (*Letters from Romania*); Razuan Boar – studii de culoare în registrul pop-artei; Diana Manole – ilustrând anatomii surprinse într-o secvențialitate dinamică.

Expoziția profesorală adună *Treisprezece* autori – acesta fiind și titlul catalogului de prezentare. Sfidînd superstițiile, maeștrii convertesc ocurențele cifrei fatidice în ocazie aducătoare de noroc. Ion Anghel expune colaje pictural-textile; Cezar Atodiressei – structuri modulare, rețele rizomatice, forme în roșu; Marcel Bunea – arhitecturi cromatice încîntătoare; Cătălin Bălescu – compoziții seriale, recurente formal, antropologii repetitive; Alexandru Chira – geometrii poematice, viziuni poetico-spațiale; Petru Lucaci – anatomii umane în clar-obscur; George Moscal – structuri arhetipale; Traian Boldea – mitologii stilizate; Ion Lazăr – motive iconografice bizantine; Marian Maria – densități cromatice elementare; Horea Paștina – compoziții florale și decorative aproape transparente; Alexandru Rădvan – studii antro-



pomorfe; Mihai Sârbulescu – simboluri creștine primare, desenate pe armătura metalică a clopotelor bisericești.

În expoziția studenților și a profesorilor de la UNArte diversitatea este suverană, fără ca aceasta să constituie un handicap. Registrele tematice, tehnice și stilistice sînt mînuite cu pricepere și rafinament. Spiritul „școlii” de artă care livrează modele și în care se formează discipoli este cît se poate de evident. Dialogul generațiilor nu pare unul de conjunctură, căci obediențele paideice se combină reușit cu subversivitățile și ereziile formale, independent de vîrstă și statut.

Dacă există o lecție de reținut din prestația artiștilor bucureșteni, aceasta este una de modestie și profesionalism. Divulgarea mutuală a experiențelor de atelier nu înseamnă desconspirarea ilicită a secretelor meseriei, ci o probă suplimentară în favoarea dialogului plastic și a respectului față de celălalt. Este rîndul artiștilor ieșeni să răspundă provocării. M-aș bucura ca și atunci să am ce povesti...



## Generația '70

Zilele de sărbătoare, precum cele pe care tocmai ne pregătim să le întâmpinăm, se înscriu într-un registru privilegiat al timpului. Este unul sacru – ar spune teologii –, al participării liturgice și entuziasmului religios, dar și timpul faptelor neobișnuite sau al obișnuințelor abandonate. Vom fi martori ai ritualului de Înviere, vom testa apoi virtuțile convivialității, odată cu ingredientele ce o susțin, vom ieși la plimbări primăvăratice, în natură sau în oraș. Pentru cei dornici să-și răsfete privirea cu artefacte ale frumosului aș risca o recomandare, una tocmai adecvată bucuriilor festive din perioada următoare...

La Galeria „Dana” este încă accesibilă o expoziție dedicată *Generației '70*. Ideea organizatorilor a fost aceea de a reuni câteva din numele de referință ale plasticii ieșene care au avut – ori au încă – o anume notorietate, fie la nivel local, fie la o scară mai generoasă. Criteriul de selecție este foarte permisiv, regăsindu-se sub același acoperiș atît artiști care își „trăiesc” de ani buni postumitatea, cît și alții încă activi pe liniile profesionale sau expoziționale inaugurate în deceniile anterioare. O miză suplimentară s-a dorit a fi „reprezentativitatea” lucrărilor, tocmai pentru a etala un anumit „specific” al preocupărilor de atunci. Un atare demers este însă anevoios, parțial utopic, dată fiind grila subiectivă impusă de colecționari, dar și de autorii înșiși, interesați să evite oferte „litigioase” sub aspect estetic sau

ideologic. Constrînși de împrejurări, membrii generației '70 au ezitat între vocabularul tradiției și cel al modernității, unii detașându-se curajos de „priza” conservatoare, ușor anacronică, evident dominantă.

Dispusă pe două paliere, expoziția reușește să ilustreze o parte a stilurilor, temelor și tehnicilor exersate odinioară, cele care au dat Școlii plastice ieșene o notă distinctivă. Pictura, sculptura și grafica sînt prezente în doze inegale, ținînd cont de modele perindate la acea vreme. Abordările realiste, figurative, au ca pendant îndrăznețe compoziții abstracte, studii de culoare, dar și subtile tratamente simbolico-alegorice.

Ce putem vedea pe simezele „Danei”? Portrete și auto-portrete, unele parodice, semnate de Dan Hatmanu, Adrian Podoleanu, Francisc Bartok, Ioan Gânju (*Portret de femeie*), Vasile Istrate (*Seducătoarea*), Gheorghe Maftei (*Diana*), Eugen Mircea (*Portretul lui Francisc Bartok*), Ion Neagoe (*Portretul lui Iacob Mureșan*), Mircea Ispir (*Portret*), dar și de sculptorii Ion Antonică (*Cap de fată*), Ion Buzdugan (*George Enescu, Nicolae Matyus*). Peisajul și naturile statice sînt, la rîndul lor, copios reprezentate: Adrian Podoleanu (*Atmosferă ieșeană, Iarnă ieșeană*), Nicolae Constantin (*Peisaj de iarnă*), Nicolae Matyus (*Toamna*), Francisc Bartok (*Natură statică*).

Bună parte a lucrărilor valorifică teme care presupun un evident angajament speculativ, exersînd formule discret sugestive și aluzive: Dimitrie Gavrilean (*Ritual magic, Clovn pantocrator, Căruța orbilor*), Ioan Gânju (*Vînzătorul de păsări*), Jenö Bartoš (*Teoria Big-Bang, Icar*), Liviu Suhar (*Sincope cromatice, Gînditorul*), Corneliu Ionescu (*Pasărea de foc, Zbor*), Valeriu Goncariuc (*Irozi*), Corneliu Vasilescu (*Compoziție în roșu, Pereche*), Alexandru Ichim (*Năvodul*,

*Cicliști*), Val Gheorghiu (*Duet în roz*). Sculptori de felul unor Vasile Condurache (*Maternitate*), Ion Antonică (*Primăvara*), Dan Covătaru (*Întîmpinare*) se înscriu într-un registru simbolic de factură apropiată. Grafica Agnetei Covrig ne



Dimitrie Gavrillean, *Clovnul Pantocrator*

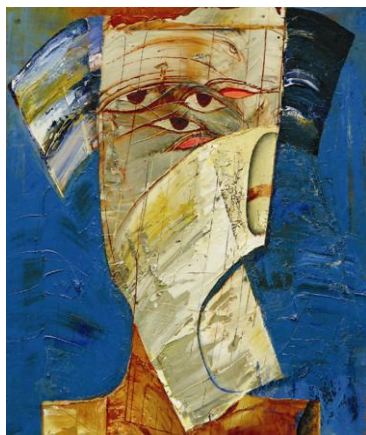


Dan Hatmanu, *Autoportrete*

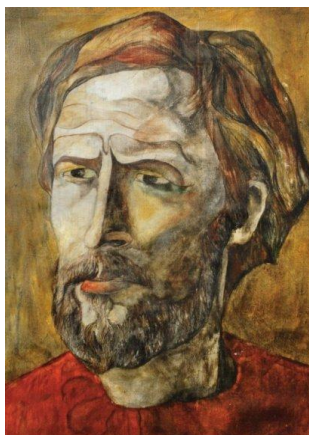
trimite spre lumea Deltei, cu imprevizibilele ei geometrii florale, făcînd o plăcută notă aparte în raport cu ansamblul. Astfel de lucrări dovedesc interesul de primenire a limbajului artistic, de sincronizare a acestuia cu experiențele similare consumate în Lumea Mare.

Nu este locul aici să evaluăm meritele generației '70 și nici să facem ierarhii. Cu siguranță însă, aportul reprezentanților ei este inegal și disproporționat. Chiar dacă s-au dovedit buni dascăli ori iscusiți mînuitori ai tehnicilor de lucru, nu toți dintre cei pomeniți au reușit să depășească staza unei celebrități de moment, gestionate doar în plan local. Dificultea de a circula, lipsa de informare pot explica retardul estetic – evident în anumite cazuri –, dar și ignorarea deschiderilor europene.

Există un contrast de netădăduit între glosele idilizante care supralicitează "contribuții" îndoielnice și realitatea crudă. Înainte de a fi "judecați", artiștii ar trebui cunoscuți. Din păcate, pentru foarte mulți "aventura" cunoașterii și recunoașterii este una solitară, personală și privată.



Jenő Bartos, *Beyond*



Eugen Mircea, *Pictorul Francisc Bartok*

## Ambiguitatea frumosului

Pentru cei mai puțin familiarizați cu domeniul esteticii, problemele acesteia au îndeobște o aparență abstractă. În realitate, ele sînt cît se poate de ancorate în concret și trimit la situații care nu o dată ne pun în dificultate. Să luăm, de pildă, situația în care sîntem solicitați să dăm seamă despre un eveniment artistic la care am fi participat. Problema este una de receptare, dar și de repliere discursivă. Cum traducem limbajul „operei” și al autorului acesteia în propriul nostru limbaj? În ce termeni ne pronunțăm despre calitatea unui spectacol, film sau tablou? Fără îndoială, ipostaza în cauză presupune o anume exersare a gustului, dar și disponibilitatea de a articula propoziții cu sens *despre* cele văzute, auzite, simțite.

Există cel puțin două forme de angajament receptiv; unul emotivist (cînd debordăm de „simțire”, dar nu găsim cuvinte potrivite pentru a o exprima), celălalt critic, cerebral, interesat să descrie și, uneori, să evalueze cele percepute. Nu exclud cazul în care este refuzată din start ideea „expunerii” langajiere. La extreme, balansăm, așadar, între tăcerile „profunde” și locvacitatea excesivă, între extazurile superlative și decepțiile transpuse peiorativ. Un film poate fi seducător, captivant, meditativ, dar și anost, plictisitor sau dezagreabil; partitura muzicală a unui concert poate fi emoționantă, extraordinară, înălțătoare, dar și liniară, discordantă sau oribilă; un tablou poate fi frumos, sublim, încîntător, dar și urît, hidos ori banal. Este vorba, cum bine

v-ați dat seama, de sentințe spontane, de primă instanță, nesofisticate critic. Pentru unii tineri, formulele sînt reduse la clișee care favorizează prin simplificare ceea ce este *cool, trendy, fashion, glossy, glamour, nice, super*, în raport cu opusele lor. Cu cît vocabularul este mai frust, cu atît posibilitățile descriptive sînt mai limitate.

În vorbirea obișnuită, întîlnim însă ambiguități terminologice suplimentare. Ce înseamnă, spre exemplu, că un tablou este frumos? Este frumos întrucît redă cu fidelitate lucruri, chipuri, peisaje calificate drept frumoase? Sau pentru că ilustrează un moment fericit, al împlinirii compoziționale? Am putea distinge, într-o primă instanță, frumosul ca *motiv*, de frumosul ca *reușită*. Poți picta „frumos” lucruri urîte sau „urît” (neinspirat, strident) lucruri frumoase. În acest din urmă caz, recunoaștem *kitsch*-ul totdeauna etalat în forme superficiale, dar atractive. Artă contemporană estompează referința la frumos, privilegiind banalul, diformul, fragmentarul, spectaculosul, dar și abstractul, interesantul, profundul, subtilul, codificatul, simbolicul. Un tablou care se eschivează frumosului nu este neapărat urît, solicitînd, după caz, uzul unor calificative din sfera celor de mai sus. Ce se petrece în practica propriu-zisă? Să revenim la expoziții...

Nu aș spune, bunăoară, despre *Distorsiunile* fotografice ale lui Ionel Onofraș – expuse zilele acestea la Galeria de la parterul Moldova Mall – cum că intră sub incidența urîtului, ci sub semnul frumosului văzut ca reușită formală. Corpurile deformate cu ajutorul tehnicii digitale capătă volume picturale, atenuînd distanța obișnuită dintre fotografie și tablou. Realismul corporal este voit destructurat, astfel încît ajustările și exagerările să sporească sugestivitatea anatomiilor ipostaziate. Artificiul substituie naturalul, însă nu în direcție



simplificatoare, ci în una care îmbogățește imaginea și o face plăcută. Tenta caricaturală a fizionomiilor, odată cu reglajele cromatice contrastante, creează impresia unei adecvări în ordinea neobișnuitului și a neverosimilului. Ionel Onofraș evită spațiul trucajului facil, aruncînd o altfel de privire, mai sofisticată, asupra corpului uman ca pretext fotografic.



Ionel Onofraș, *Distorsiuni*

Tot un mod aparte de raportare la conceptul frumosului am putut vedea în expoziția pictorului Dorin Lehaci, deschisă pînă mai ieri în Galeria Centrului de Studii Europene, de la Universitatea „Al.I.Cuza”. De această dată, miza a fost dublă – cosmică și antropologică. Proaspătul „doctor în filosofie” se declară un fervent adversar al prezenței urîtului în artă, interesîndu-se cu precădere de fundalul armonic predeterminat al tuturor creațiilor. Sub sintagma *Universul formelor*, artistul a reunit lucrări care propun o sumă de interogații asupra lumii și principiilor ascunse care îi organizează armătura de profunzime.

Inspirat de filosofii orientale, Dorin Lehaci crede că lumea este structurată dual, dar contrariile de orice fel sînt

complementare și se atrag. Cerul și pământul, marele și micul, pozitivul și negativul, spiritul și materia intră în hora centripetă a afinităților reciproce (*Dualitate, Destin comun, Corespondența*). Arhitectura cosmică este una a formelor concentrice sau a învăluirilor spiralate. Reliefulurile policrome ale unor tablouri sînt dispuse în toate cele trei dimensiuni. Fragmentările modulare solicită reordonarea elementelor compoziționale aidoma unor piese de *puzzle*. Ele vorbesc despre întrepătrunderea planurilor ontologice, despre contrastul dintre greutatea materiei și ispita înălțării prin zbor. Autorul își concepe lucrările după clasică *regulă de aur*, cea care dă măsura perfecțiunii inerente tuturor formelor din univers. Nevăzutul este tradus astfel în cheia vizibilului, imperceptibilul în cea a datului perceptiv.



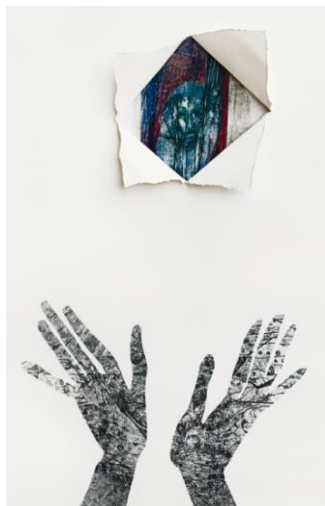
Dorin Lehaçi, *Universul formelor*

Cele două proiecte artistice evocate scot în evidență posibilitatea unei gestionări inedite a frumosului. Ambele se sustrag soluțiilor facile, oferind alternativa abordărilor personale, în care diferențele de perspectivă surclasează în chip inspirat tiparul, uniformitatea și repetiția.

## „Amprente” Atenei Simionescu

Galeria „Dana” și-a răsfățat publicul fidel cu un nou vernisaj – cel al Atenei-Elena Simionescu. Intitulată *Amprente*, expoziția grupează câteva lucrări de gravură experimentală circumscrise motivului vegetal. În plan speculativ, proiectul invită la o discuție despre felul în care formele naturale se pot poziționa în câmpul nostru vizual. Ne sînt acestea indiferente? Sau, dimpotrivă, natura ne „vorbește” într-un limbaj care îi este propriu? Au plantele, bunăoară, capacitatea de a „semnifica”? Pot ele modela sau influența felul nostru de a fi?

Absolventă a Institutului de Arte „Ion Andreescu” de la Cluj, Atena Simionescu a fost îndrumată în perioada studiilor ardelenene de profesorii Fest Ladislav și Ioan-Horvath Bugnariu, ambii recunoscuți pentru merite importante în domeniul graficii. În momentul de față, este rector al Universității de Arte „George Enescu” din Iași, exercîndu-și competențele în ariile expresive ale desenului, graficii și gravurii. Reflexele sale artistice sînt dublate, așadar, de preocupările – nu totdeauna



spectaculoase – ale omului de școală, asociind rutina atelierului cu devoțiunea pedagogică de zi cu zi. Traseul doctoral derulat în anii anteriori i-a oferit prilejul unui substanțial „desant” analitic, dat de lectura câtorva din esteticienii consacrați ai timpului nostru: Nelson Goodman, Arthur Danto, Luis Y. Prieto, Gérard Genette, Roger Pouivet. Ideile acestora privind definirea „naturii” și specificului operei de artă ori identificarea de criterii clasificatorii adecvate practicilor artistice aflate în uz au avut un evident ecou în articularea opțiunilor estetice proprii. De aici și o anume disponibilitate pentru convertirea provocărilor epistemice în formule plastice, vom vedea, ele însele... provocatoare.

Tehnica gravurii, cea utilizată de Atena Simionescu, are tradiții anterioare clasicului tipar. Începând din secolul al XV-lea, devine familiară pentru aproape toți marii artiști europeni. Ea constă în incizarea unei plăci (lemn, metal, piatră, linoleum), care devine matriță pentru numeroase copii și versiuni. Munca gravorului presupune un dublu angajament – sculptural și pictural. „Opera” este obținută prin imprimarea sau amprentarea modelului pe o suprafață plană. Laboratorul de lucru al gravorului este diferit de cel al alchimistului; primul „in-formează” hîrtia după șablonul dat, în timp ce secundul amestecă și decantează substanțele în căutarea unei formule vag previzibile. Procedul în sine pune în discuție problema originalității operei, dar și meritele (abilitățile) autorului. Cum deosebim operele unicat de cele obținute prin multiplicare? Dar prototipul de producția serială? Cît valorează copia în raport cu modelul?

Astfel de întrebări ne plasează în albia unor dispute cu aparență școlastică. Pentru artist, modelul dă ocazia proliferării seriale într-un registru ontologic derivat. El poate oscila între transcendența unei Idei pure și imanența ideilor

propriu-zise, aflate la îndemîna oricui. Gravorul, de pildă, își transpune conceptele abstracte într-un dispozitiv material de multiplicare. Convertit la rigoarea materială a plăcii imprimante, prototipul se distribuie în numeroase forme asemănătoare. Poate de aceea, gravorul pare un mic demiurg; „amprentele” sale poartă urma vizibilă a intenției auctoriale. Amprentele sînt semne distinctive; individualizează autorul și îi particularizează creația.

În acest context, gravurile Atenei Simionescu pot fi citite ca vaste acumulări de semne. Unele par dispuse aleatoriu, fără criteriu; altele iau formă de scrisori ambiguizate, în care doar literele au rol indicial. Ele trimit spre un sens disimulat în țesătura vegetală a imaginii, îndărătul liniilor de fugă pe care ești invitat să le parcurgi cu privirea. „lerbarele” Atenei Simionescu „arhivează” și plante, dar și amintiri. Memoria vegetală este fortificată de cea subiectivă, astfel încît fiecare poate fi ocazia unor replieri nostalgice. Siluetele florale sînt schițate în culori contrastante sau complementare. Fața și reversul, pozitivul și negativul aceleiași forme sînt vizibile în egală măsură. Pentru artistă, lumea este desfășurată în manieră arborescentă. Plantele, cu tulpinele, frunzele și florile lor, devin piese ale unui limbaj care poate fi descifrat. Dacă ne angajăm într-un atare demers, natura își pune „amprenta” asupra noastră, chiar fără să ne dăm seama.

Atena Simionescu face parte din categoria artiștilor care pun fapta înaintea cuvintelor și modestia înaintea etalărilor ostentative. Expoziția de la „Dana” se distinge prin subtila opțiune tematică, dar și prin acuratețea realizării artistice. Tehnica este bine atelată ideii, susținînd-o viguros și matur. „Amprentele” sale vegetale sînt indicii ale unei sensibilități echilibrate, una care încurajează experimentul și noutatea, fără însă a le atribui privilegii exclusive sau exagerate.

## Dripping și rock la „Cupola”

Dacă întâiul val al avangardelor artistice din secolul trecut s-a format pe Bătrînul Continent, cel de-al doilea și-a găsit vad prielnic în America postbelică. După realizarea primelor sale *dripping*-uri (1947), puțini credeau că Jackson Pollock va avea emuli, chiar și în țara sa, a „tuturor posibilităților”. Stropirea aleatorie a pânzei întinse la picioare, suprapunerea accidentală de straturi cromatice, picurarea dezordonată a culorilor direct din pensulă sau din bidinea, alergarea în jurul lucrărilor, mișcărilor imprevizibile ale brațelor, flexiunile întregului corp treceau mai curînd drept extravagante histrionice decît gesturile unui artist sobru și matur. Transformarea pânzei în „arenă” – cum numea Alan Kaprow elementul de noutate –, „asediu” fizic al suprafeței, agresarea și macularea ei spontană, urmare a impulsurilor de moment sau a stimulilor afectivi inconștienți, au intrat definitiv în registrul memorabil al ereziilor artistice din Occident.

Lipsite de concept, dar și de premeditare, sustrase voinței de a figura obiecte, forme sau idei, operele lui Pollock nu-și asumă ilicit profunzimile vreunui mesaj. Spațiul tabloului este plin. Datorită multiplicării aleatorii, elementele cromatice se distribuie uniform, aidoma unor rețele de urme care par a nu avea nici început și nici sfîrșit. Lucrările sînt voit non-reflexive; prin asocieri formale, sugerate de jocul necenzurat al fanteziei, ele pot seamăna unui

păienjeniș stelar nocturn, aflat în dispersie centrifugă, emisiilor de lavă incandescentă jetată la întâmplare din visceralele vreunui vulcan în erupție, furtunilor de nisip sau *tsunami*-urilor tropicale cu efect devastator... Stropii de culoare, alăturați după logica hazardului, compun topografii fluide, incongruente și haotice. Pictura devine deopotrivă *acțiune* și *eveniment*; pictorul nu pictează, ci „acționează”. Autorul se consideră „seismograful” fidel al pulsionilor reprimite, „cutia de rezonanță” a stărilor afective și nevrotice de moment.

Pentru mulți dintre expresioniștii abstracti, arta încețază a mai fi „cerebrală” și figurativă. Nemaifiind axată pe un proiect evident, îmbrăcînd veșmîntul cromatic al instinctului „orb”, ea se vede eliberată de finalitate, dar și de constrîngeri. Nu însă fără a-și construi propria legitimitate estetică. Se iese din paradigma artistică a *reprezentării* și se optează pentru o alta, a „picturii-acțiune” (*action painting*) sau a „picturii gestuale”, convertită în *expresie* și *comunicare*. „Pot merge în jurul pînzei, pot lucra din cele patru părți, literalmente pot fi *în pictură*” – spunea Pollock într-un interviu. Artistul nu doar inventează imagini; el crede că tocmai „spectacolul” creației propriu-zise trebuie exhibat. În această noutate, unii au văzut încă unul din semnele sminzelii și apusului definitiv al artei „frumoase”. *Dripping*-urile lui Pollock au devenit ulterior centre de interes ale publicului în mai toate marile muzee de artă contemporană, cota lor de piață fiind și astăzi impresionantă.

Cîtiva ani mai tîrziu, în Franța, Yves Klein regiza la Centrul „Georges Pompidou” „pictarea” celebrelor *Antropometrii*. Publicul invitat la evenimente devenea martor al unei practici artistice derulate *live*. Conceptul de *work in*

*progress* desemnează tocmai această „facere împreună” a operei. Așezați pe scaune, muzicieni de factură clasică întrețineau cu discreție ambianța sonoră. În acordurile orchestrei, câteva modele, eliberate generos de povara propriilor veșminte, erau vopsite în albastru. La semnalul artistului, acestea aleargau sprinten și își uneau epidermele de suprafața pânzei dispuse vertical, transformându-se în adevărate „pensule vii”. Între corpurile nude și „opera” artistică realizată instantaneu dispar uneltele mijlocitoare – cele specializate în tehnologia clasică a reprezentării. Urmele *performace*-ului celebru se păstrează încă în muzeul parizian, publicul de azi putându-l revedea înregistrat pe un ecran alăturat. Tabloul conceput de Yves Klein debordează mai toate cadrele tradiționale, confiscând „spațiul” ambiant, împreună cu decoruri și participanți. Prin impresie cinematografică și multiplicare, „timpul” creației propriu-zise este arhivat și livrat spre posterității.

Ca și Pollock, Yves Klein creează *evenimente* în care spectacolul este total; artistul, publicul, opera fac corp comun. Simțurile sînt solicitate la maxim: auzul – stimulat de armoniile sonore ale orchestrei; văzul – racordat la întreaga „în-scenare” neobișnuită; mirosul – provocat de emanațiile vopselelor sintetice și de parfumurile rafinate ale celor prezenți; gustul – răsfățat de aromele șampaniei oferite cu generozitate. Spectacolul tactil al corpurilor transformate în unelte dau întregii reprezentării perspectivă sinestezică. Mesajul promotorilor noului discurs artistic este, deopotrivă, individualist și universalist. Artistul se poate considera un mic demiurg; arta și viața nu mai pot fi separate. Arta este un mod de viață – viață activată în plinătatea ei.



*Dripping*-ul ca tehnică, nudul ca temă predilectă, ritmul ca sugestie sînt pretextele expoziției asumate de Liliana Nastas Brătescu la „Cupola”. Absolventă a Universității de Arte ieșene, clasa pictorului Constantin Tofan, membră a UAP, autoarea se distinge mai întîi ca designer vestimentar, apoi ca artist plastic și grafician de carte. Începînd din 2008, este o prezență constantă în galeriile Iașului – și nu numai –, fie în expoziții personale, fie în formule de grup. Deși încă la vremea tatonărilor stilistice și a experimentelor, multe din lucrările sale pot fi recunoscute în colecții particulare din Europa și America. Studii de culoare, flori, fluturi, peisaje urbane, perspective nocturne figurează între temele exersate anterior. Liliana Nastas nu înaintează la împlinire. Fiecare ciclu de lucrări se adecvează unui program conștiințios, întreținut atît de nevoia comunicării artistice, cît și de ispita perfectibilității.



Indiferent de subiect, constantă în toate lucrările este dorința de a înnoi recuzita de lucru, dar și materialele folosite. „Pictează” cu șpaclul, pensula, cuțitul, seringă, spray-ul; obține efecte cromatice inedite prin tamponarea suprafețelor cu materiale moi, combină iscusit lianți, vopsele industriale, prafuri de zidărie, lacuri și pigmenți organici. Liliana Nastas Brătescu face parte din categoria artiștilor ieșeni solidari cu spiritul inventiv, fără a intra în contrast ostentativ cu tradiția. Expoziția de la „Cupola” este o dovadă în plus de rafinare a sensibilității sale compoziționale, dar și de adaptare a repertoriului stilistic la tehnici dintre cele mai curajoase, menite fie a dinamiza praxisul artistic, fie a-l asuma integral, ca mod de viață.

*Drip’n’nude* este invitația făcută de autoare la un „rock’n’roll cromatic”. Ca și *dripping*-ul, rockul, chiar și în formele sale cele mai stridente, poate fi transpus în registrul valorilor masculine, sugerînd energie în exces, mobilitate, forță, fermitate, acțiune. Febrilitatea senzitivă și a voinței sînt stimulate copios. *Dripping*-ul este aidoma unei partituri rock transpuse vizual. Ritmul „se vede”, iar culorile „se aud” în cadența și sonoritatea lor imprevizibile. Simțurile privitorului par a-și pierde identitatea funcțională, substituindu-se reciproc. Proporționate discret, nudurile „feminizează” ansamblul și îi dau echilibru formal, constituind punctul de fugă a privirii. Dezordine și armonie, dispersie și regroupare, haos și disciplină – toate capătă sugestie în compozițiile artistei. Siluetele nud atenuează agresivitatea stropilor de culoare, sugerînd eleganța unor pași de dans în care partenerii oscilează imprevizibil între ispitele ex-centrice și voluptățile regăsirii. Lucrările Lilianeii Nastas Brătescu sînt o bună ocazie de a „privi” ritmul evaziv al culorilor, dar și de a „asculta” euforia pasională a melodiilor transpuse vizual. Pictura și muzica și se complinesc fericit, regăsindu-se într-o sinteză inspirată, deosebit de seducătoare.

## Aporiile privirii (Manuel Mănăstireanu)

Cîteodată sînt și contrazicerile demne de povestit. Zilele trecute, spre exemplu, sesizasem la unii cursanți ai Școlii doctorale de filosofie o anumită aroganță în raportarea la vocabularul artei și în înțelegerea beneficiilor speculative oferite de aceasta. Artiștii vizuali, spunea cineva, nu au „expertiza metafizică” necesară atacării frontale a ideilor, riscînd să rămînă superficiali și, adesea, neconvingători. Abstracția conceptuală nu se poate împăca mulțumitor cu ambiguitățile imaginilor – imposibil de convertit în registrul inteligibil al cuvintelor. În imagine ar rămîne totdeauna un „rest” care se sustrage disciplinei ideilor „clare și distincte”. Gîndirea poate fi aporetică (se poate înfunda în formule insolubile, paradoxale), pe cînd imaginea se atașează, de regulă, ambiguității și obscurităților de suprafață. Neîmpărtășind ideea, am argumentat că arta de calitate nu exilează conceptul ci, dimpotrivă, îl caută și chiar îl fortifică simțitor, prin aport de sugestie și semnificație. Ceea ce filosofiile afirmă explicit, artiștii exprimă adesea implicit. Vă propun o imediată aplicație...

Manuel Mănăstireanu face parte din categoria artiștilor răsfățați cu atuul de necontestat al talentului. Cred că doar modestia în exces îi justifică prezența nefiresc de discretă la evenimentele publice. Nici CV-ul profesional nu pare a-i fi, deocamdată, o prioritate, reținînd participări de anvergură mai curînd regională. *Lumina tăcerii* a dat titlul ultimei sale expoziții de la Galeria „Dana”. Excelent portretist, artistul

surprinde în tablourile sale fizionomii convulsive, schimonosite, psihologii complexe, tensionate. Pictează uneori în registrul expresionist (părînd inspirat mai cu seamă de Francis Bacon), dar și în cel suprarealist (unde se pot recunoaște urmele unor Giorgio de Chirico și René Magritte).

Lucrarea intitulată *Fără titlu* este, cu siguranță, o nadă inteligentă întinsă privitorului. Dacă în celelalte tablouri ochiul pare a fi leit-motivul pictural, cea despre care vorbim surprinde tocmai prin ascunderea organului destinat vederii. Manuel Mănăstireanu parodiază intenționat autoportretul de zugrav al lui Ștefan Luchian. Dacă în tabloul maestrului pictorul privește melancolic, în cel al discipolului chipul este integral acoperit. Ce vedem, în fapt? Un pictor bolnav, complet bandajat, ținînd penelul în mînă. Artistul își expune precaritatea, se lasă privit, fără ca el însuși să privească. Și gura îi este obturată, astfel încît absența privirii pare dublată de cea a vorbirii. Orb și mut, se închide în sine pentru a contempla *lumina tăcerii*. Izolarea este sau o alegere voluntară, sau asumarea condiției deficitare.

Tema „vederii prin nevedere” sau cea a „privirii suprimate” are deja o tradiție filosofică.

În ale sale *Noctes attice*, Aulus Gellius scria despre Democrit cum că ar fi renunțat voluntar la lumina ochilor, pentru a se proteja astfel de prejudecățile venite pe calea lor. Invocîndu-l pe același, Plutarch, în *De curiozitate*, crede că filosoful din Abdera a preferat întunericul nevederii pentru ca privirea să nu-l distragă din tihna meditației. Anticii, de altfel, puneau orbirea fie pe seama



unei sancțiuni divine, fie pe seama unui „dar” făcut de zei. Homer, poetul orb, ar putea ilustra cea din urmă ipostază. Orbirea nu este neapărat negația vederii, cît posibilitatea ca aceasta să se replieze spre soluții alternative, de profunzime. Cu cît obiectul vizat este mai greu accesibil, cu atît ne bizuim mai puțin pe ajutorul simțurilor. Cum acestea sînt „înșelătoare”, trebuie să mă izolez de impresiile lor - credea Descartes - pentru ca neinfluențat din afară să pot scruta mai cu folos „eul” meu profund.

În optica teologilor creștini, privirea își poate depăși propriile posibilități, ajungînd la cunoașterea a „ceea ce nu se vede”. Avem nevoie însă de trei condiții pentru a-l „privi” pe Dumnezeu: credința, speranța, bunătatea. A vedea înseamnă „a vedea cu spiritul”, nu cu ochii fizici – scria Augustin. Iar un Dionisie Areopagitul era convins că cel ce ajunge la lumina lui Dumnezeu „vede și nu vede” sau „vede dincolo de vedere”. Întunericul introspecției deschide spre lumina adevărului. Privirea care își depășește limitele sfîrșește într-un soi de orbire, dată de o fascinație fără seamăn a celui privit. Se întîmplă aceasta în contemplarea icoanelor („fenomenul saturat” al lui Jean-Luc Marion), în viziunile sfinților și ale profeților.

Tabloul lui Manuel Mănăstireanu poate fi o alternativă picturală la discuțiile filosofico-teologice în jurul privirii. În locul unei interpretări clinice, interesată să diagnosticheze boli și bolnavi, aș miza pe altceva. Artistul ne sugerează că există un „grad zero” al privirii (cea naturală), dar și intensități nebănuite, selective, ale acesteia. Pictorul poate surprinde „maladii ale privirii” (stări de suferință, tristețe, disperare, angoasă, nebunie, gelozie, ură, iubire, narcisism), dar și forme sublimite ale ei, transfigurate sau aporetice.

Creștinismul rezervă această funcțiune heruvimilor, îngerilor cu mulți ochi, care stau aproape de Dumnezeu, captându-i lumina și înțelepciunea desăvârșite, pentru a le împărtăși celorlați. Aș spune că Manuel Mănăstireanu își încearcă publicul cu subtilități picturale trecute iscusit prin filtre teologice și metafizice de cea mai bună factură.

Nu cred în divorțul filosofiei față de artă, nici în cel al conceptului față de imagine. Suficiența unora sau altora ar trebui argumentată convingător și în cunoștință de cauză. În ce mă privește, am văzut mai multă metafizică pe pereții Capelei Sixtine decât între copertele *Meditațiilor* lui Descartes. Dar n-aș ezita să revin, cu egală plăcere, în ambele locuri...



## Ștefan Boușcă – un *hidalgo* moldav

Între aparițiile editoriale din ultima vreme, cea dedicată pictorului Ștefan Eugen Boușcă merită cu prisosință semnalată; mai întâi pentru profilul monografic asumat, apoi datorită veșmîntului deosebit de atractiv cu care a ieșit în lume. Meritele trebuie împărțite deopotrivă de autor – publicistul Grigore Ilisei – și de Editura „Dana Art”, cea care continuă șirul lucrărilor consacrate artiștilor ieșeni reprezentativi. Lansarea albumului a coincis cu organizarea unei expoziții retrospective dedicate pictorului în discuție, eveniment vernisat de criticul Dan Hăulică. Ambele întâmplări au avut rolul de a redeștepta interesul pentru creația unui artist ocolit pînă acum de atenția cuvenită, deși s-au consumat deja două decenii de postumitate.

Cine este Ștefan Boușcă? Pentru generația artiștilor tineri, un pictor prea puțin cunoscut, invocat cu deferență, alături cu nostalgie, de mai vîrstnicii confrăți. Un personaj simpatic, ar spune aceștia, retras, dar inteligent. Dan Hatmanu îl descrie ca „distins, înalt, elegant, cu o ținută dreaptă, ca un arc gata să se desfășoare, era o apariție puțin stranie..., definindu-și personalitatea progresiv, dar cu mai multă încetineală, cu mai multă prudență, poate, decît oricare pictor din generația sa”. Biografia artistului – crede Grigore Ilisei – este, dimpotrivă, „spectaculoasă, marcată de evenimente memorabile... O existență tumultuoasă, românească de-a dreptul”. Defel atașat boemei iașiote năvălite în

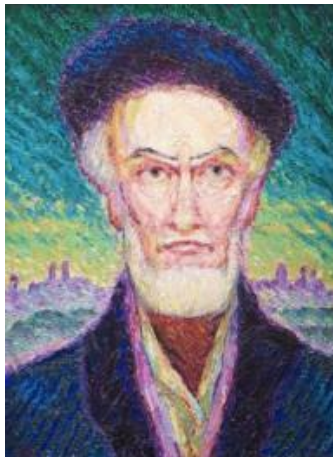
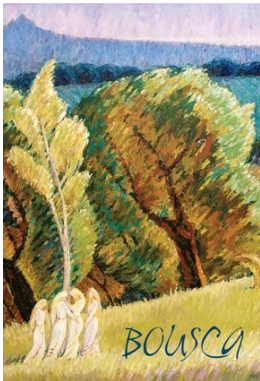
festinuri bahice istovitoare, Boușcă trece drept un personaj confiscat întru totul de plăcerea picturii ca atare, fără vreun scop pragmatic, exterior, avînd alura unui *hidalgo* spaniol sau a unui Don Quijote risipit în vînătoarea de fantasmе îndepărtate.

În plan profesional, s-a dezis de tutela anumitor maeștri; nu recunoaște influențe decisive, nu subscrie vreunui curent estetic sau program artistic exhibînd nou-tatea. Deprinde tehnicile picturale de la cîțiva din dascălii perindați pe la catedrele Universității de Arte – O. Băncilă, N. Tonitza, P. Troteanu, I. Cosmovici. Ca artist însă, este foarte meticulos; îl pasionează arta bizantină, face schițe după clasici (Michelangelo), îi plac pictorii din Spania (îndeosebi Velázquez și El Greco), este atras de volutele cromatice ale lui van Gogh. Din punct de vedere stilistic, pare greu de încadrat; i se recunosc accente impresioniste și fauviste, dar și sugestii de factură expresionistă. Criticii, nu foarte numeroși, îl așază în buna tradiție a Școlii ieșene (alături de Băncilă, Tonitza, Cămăruț, Mihăilescu-Craiu), remarcată mai curînd pentru constanța și recurența unor teme care privilegiază bucolicul, nostalgicul, grațiosul, adică o esteticitate prioritar decorativă. Boușcă este văzut ca un „adept al culorii și luminii”(Maria Hatmanu), „un mare decorator..., straniu și patetic” (Dan Hăulică), „adept al purității morale și al frumosului” (Constantin Ciopraga). În privința artei sale, percepțiile sînt echivoce; „neliniștitoare prin conținutul metafizic” (Dan Hatmanu), „poetică și filosofică”, „pictură a sublimității și misteriosului”, dar și, oarecum contradictoriu, „solară, luminoasă cît cuprinde” (Grigore Ilisei).

Interesante sub aspect biografic sînt paginile în care Boușcă se confesează. Un interviu publicat în presa locală îi divulgă „crezul” pictural: „am o credință experimentată o



viață întreagă: să pictezi numai atunci când s-a concretizat în ființa ta un adevăr plastic vizual și pe care să-l poți face vizibil pentru toți cei câți vor trece prin fața lucrărilor”. În altă parte, își descrie pictura ca interferînd cu muzica și poezia. A ilustrat cărți de versuri (Eminescu, Minulescu), avînd ocazia de a transpune grafic sugestiile poetice romantice și simboliste. Pe lîngă numeroasele studii de portret și peisaj, Boușcă abordează subiecte cu încărcătură mitico-alegorică, religioasă și istorică, împăcînd gravitatea ideii cu o mobilitate imprevizibilă a formelor și culorilor – surprinse îndeosebi în tonuri vii, calde, pastelate. Posibilitățile limitate de a călători „în străinătate” sînt compensate de fervori identitare care idilizează „spiritul” și frumusețea locurilor natale. „Sînt ieșean, am lucrat în spațiul Iașului toată viața. N-am avut posibilitatea să văd muzee străine... Sînt emina-mente un produs al acestei școli ieșene... Am căutat să exprim culorile moldovenești, culorile cerului de apus, oranș și liliachiu.”



Demersuri de felul celui întreprins de Grigore Ilisei sînt tot mai rare. Tocmai de aceea ar trebui apreciat cum se cuvine. Privit din dublă perspectivă – biografică și documentară – albumul consacrat lui Ștefan Boușcă devine parte a unei arhive necesare, menite a evidenția meritele și vulnerabilitățile plasticii autohtone. În cazul de față, autorul pariază aproape fără nici o rezervă pe cartea biografiei exemplare a lui Boușcă; pictorul este original, unic, genial, un model infailibil, vrednic de urmat. Retorica superlativă face ca portretul final să fie „pastelat” excesiv, căpătînd pe alocuri contururi necredibile și vag realiste. Temperarea *parti-pris*-urilor afective, odată cu nuanțarea dispozitivului critic, ar fi fortificat suplimentar întregul proiect – altfel, bine structurat, util, demn de toată atenția.

Ștefan Eugen Boușcă a risipit în lume cîteva mii de lucrări, multe din ele ajunse în locuri neștiute. Din 1983 este afectat de Parkinson și abandonează șevaletul. Devine un obișnuit al Spitalului Socola și al doctorului Brînzei. Afectat de suferință, își divulgă simpatia pentru Iov, consemnînd undeva un pasaj din textul biblic în care se vorbește despre virtuțile credinței: „Îți vei uita suferințele Iov, și-ți vei aduce aminte de ele ca de niște ape care s-au scurs. Zilele tale vor străluci mai tare decît soarele de amiază. Întunericul tău va fi ca lumina dimineții. Vei fi plin de încredere și nădejdea nu-ți va fi zadarnică”. Boușcă a crezut și în Dumnezeu, dar și în șansele artei sale. Sper ca viitorul să îi confirme întru totul așteptările...

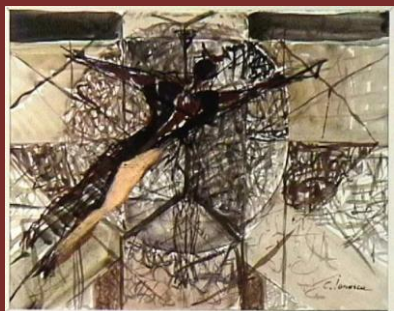
## „Desprinderea” lui Corneliu Ionescu

Între dascălii Universității ieșene de Arte, Corneliu Ionescu a fost, pînă mai ieri, o prezență distinctă, lesne de remarcat. Îl întâlneam adesea la vernisajele confrăților artiști sau pe holurile facultății din Copou, așteptîndu-și indulgent studenții întîrziați la cursurile sale de compoziție, chiar dacă nu le încuraja defel risipa matinală. Volubil și curios, stăpînea cu eleganță regulile conversației obișnuite, cumpănind fericit sarcasmul și aluzia ironică, sobrietatea și vorba de duh. Despre pictura sa aș fi vrut să scriu de multă vreme; așteptam doar ocazia. Din păcate, aceasta a venit prea tîrziu, independent de dorința și voința amîndurora. E drept, o succintă referire făcusem anterior, în contextul retrospectivei *Generației '70*, de la Galeria „Dana”. Avea să fie, în fapt, cea din urmă etalare expozițională a sa. Selec-tase pentru eveniment trei lucrări: *Compoziție*, *Pasărea de foc* și *Zbor*, reprezentative pentru preocupările picturale din ultimii ani. Acum cîteva săptămîni l-am revăzut, fără să bănuiesc atunci că fugara strîngere de mîină și politețurile conjuncturale vor deveni irepetabile.

Născut în 1938, cu rădăcini olteneste, Corneliu Ionescu a studiat pictura la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, avînd privilegiul unei întîlniri paideice cu deja consacratul Corneliu Baba. Împrumută de la magistrul său fermitatea opțiunilor, cît și o anume voluptate a diferenței, ambele ducînd mai apoi la o evidentă disonanță stilistică



*Zbor întrerupt*



*Spre necunoscut*



*Zburătorul enigmatic*

între discipol și model. Mobilizat după absolvire pe frontul didactic al Universității ieșene, a parcurs toate etapele consacrării profesionale. Ca artist, s-a grăbit „încet”, neprecipitat, construindu-și un traseu în care semnele maturizării se disting cu claritate de la un timp la altul. Va ajunge să expună în galerii și muzee autohtone, dar și în altele, risipite în mai multe țări. Numeroși colecționari au privilegiul de a-i adăposti din tablouri. Este autorul câtorva lucrări de artă monumentală, vizibile publicului ieșean fie la Casa studenților (*Artă cinetică*), fie în Sala „Pașilor Pierduți” a Universității „Al.I.Cuza” (*Vitraliu*).

Alături de artiști precum Liviu Suhar, Dimitrie Gavrilean, Ion Gânju, Mircea Ispir, Francisc Bartok, Ion Neagoe, Nicolae Matyus, Valeriu Goncariuc, Jenő Bartoš, Constantin Nicolai, Corneliu Ionescu este unul din pilonii principali ai unei generații de frontieră, afirmate în anii '70, una care a optat pentru replierea stilistică față de comenzile ideologice ale vremurilor de

tristă amintire. Detașarea de reprezentarea convențională, de temele favorite ale tradiției – îndeosebi portretul și peisajul – sînt semne ale unei voințe de sincronizare cu practicile picturale europene. De aici, predilecția inițială a artistului pentru o figurație de factură fantastică, asamblată metaforic, tentă estompată ulterior în profitul structurilor abstracte, desfășurate pe armătura formală a codificărilor și transpuerilor simbolice.

Criticii din anii începuturilor l-au răsfățat cu laude. Petru Comarnescu recunoștea la Corneliu Ionescu o „pictură de calitate, cu construcții riguroase, tematică sintetică și îndrumată spre fantastic” (1969). Ion Frunzetti, la rîndu-i, era „surprins de sensibilitatea proprie, de nobila ținută lirică și de cromatismul angajant” (1974), iar Dan Grigorescu descoperea la pictorul ieșean „o lume poetică, o înțelegere strictă a funcției constructive a culorii” (1981).

Corneliu Ionescu s-a eschivat retoricii picturale de consum, cu miză exclusiv decorativă; lucrările sale sînt voit spiritualizate, solicitînd aport meditativ. Unele subiecte au alură metafizică. Artistul este preocupat să înțeleagă universul, spațiul, materia, formele, surprinzîndu-le în ipostaze dinamice sau în propriile metamorfoze (*Fereastră spre univers, Eclipsă, Simfonie spațială, Metamorfoza formelor, Forme spațiale*). Deși non-figurative, lucrările lui Corneliu Ionescu sînt profund antropomorfizate. Ele vorbesc despre om și natura specifică a acestuia – un om esențializat, definit de tentația înălțării, de obsesia ascensională. „Zburătorul” apare ca leit-motiv, întărit de sugestiile „desprinderii” de greutatea materiei, de „metamorfoza zborului” propriu-zis. Și aici titlurile vorbesc de la sine: *Zburător, Zbor, Icar, Metamorfoza zborului, Suspensie, Desprindere, Zburătorul albastru, Zburătorul negru, Marele zbor, Zborul enigmatic*,

*Aripi, Aripi aurii, Pasărea de foc, Pasărea fantastică, Pasărea măiastră, Omul fluture, Înălțare.* Artistul își etalează de fiecare dată subtilitățile componistice. În majoritatea cazurilor, fundalurile tablourilor sînt monocrome – negre, roșii, albastre, gri – punînd în evidență formele stilizate din prim-plan. Unele lucrări sînt rezolvate într-o singură tonalitate cromatică (gri, albastru), iar chenarele suprapuse invită la o afundare vizuală în spațiul abstract al picturii.

Rafinarea formelor, cenzurarea extravaganțelor coloristice îl conduc pe Corneliu Ionescu spre un limbaj esențializat la maximum, unul care se folosește de simplitatea mijloacelor pentru a da densitate proiectului. În ciclul *Ferestrelor*, de pildă, artistul „umanizează” formele geometrice patrulatere, atașînd inimi policrome într-un design asemănător cărților de joc. Este ca și cum ar spune că pariază pe „cartea” norocoasă a iubirii celuiilalt sau pe cea a deschiderii comprehensive față de semeni.

Ca și alți artiști din generația sa, Corneliu Ionescu a fost victima unei discreții excesive, dublată de o oarecare mefiență cu privire la prezențele publice. În joc erau, pesemne, precauții autoimpuse care să-l ferească de improvizatii și de ispita lucrului facil, fără perspectiva unei certe confirmări estetice. Este acum treaba criticilor, a exegeților competenți, să-i descopere opera și să o așeze acolo unde se cuvine.

## Artistul de pe malul opus

Galeria de la parterul Moldova Mall și-a răsfățat vizitatorii cu o expoziție semnată de clujeanul Ioan Horvath Bugnariu. Cine este autorul? Ani buni, șef al „Catedrei de grafică, pedagogia artei, foto-video-procesare computerizată a imaginii” din cadrul Universității de Artă și Design Cluj-Napoca, președinte al filialei locale a UAP, doctor în arte, grafician de notorietate, cu prezențe remarcabile – preț de peste patru decenii – pe simezele românești și străine. Drept recunoaștere a meritelor și competențelor sale în domeniul artistic, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași l-a „înnobilat” simbolic, acordându-i titlul de *Doctor Honoris Causa* – motiv suplimentar al „descălecătului” vizual moldav.

*Arta pop*, cea promovată, teoretizată și experimentată de Ioan Horvath Bugnariu, cultivă o „estetică a orașului”, una voit superficială, non-pretențioasă, interesată să surprindă strada, piața publică, periferia, cu obiectele și imaginile care le sînt specifice. Dintr-o perspectivă asumat „angajată”, artistul pop ar dori să substituie interesul „teoretic” pentru adevăr cu unul pragmatic, vizînd concretul, realitatea – pe care stăruie să le înfățișeze ca atare. De aici refuzul artificialului, ca și recursul parcimonios la retușurile cosmetizante. Lumea este așa cum o vedem, dar nu întotdeauna privim cum trebuie – pare a sugera autorul evenimentului expozițional ieșean.



Ioan Horvath Bugnariu își încadrează perioada de modelare a opțiunilor artistice personale în deceniul '60-'70 – timp al voluptăților contestatare și al revoltelor juvenile de pretutindeni. Muzica beat, pop, literatura americană și engleză, poezia tînă, necontaminată ideologic de la noi (Nichita Stănescu, Ioan Alexandru) i-au fost referințe culturale de căpătîi. Ulterior, artistul clujean parcurge un program consecvent, centrat pe exigențele de *stil* și *atitudine*. Ca puțini dintre confrății artiști, el mînuiește cu sagacitate atît rigoaarea scrisului, cît și abilitatea de a confecționa imagini.

Cum recunoaștem ceea ce numim stil? Există mai multe înțelesuri ale conceptului în discuție. Unul, de inspirație franceză (Roland Barthes), exploatat în retorică și în practica scriiturii, descrie stilul în termeni de abatere, diferență, deviație de la un „grad zero” al limbajului. Altul, promovat în discursul analitic american (Nelson Goodman), vede stilul în termeni de constanță, recurență, conformitate față de un proiect asumat, circumscris



tematic și metodologic. A recunoaște un stil înseamnă a putea identifica elementele repetabile, de continuitate, care dau identitate, dar și distincție unui artist. Unicul, ineditul, cu totul noul, diferența radicală se impun cu raritate. Adeziunea la un curent artistic sau subscrierea la modele deja configurate presupun în egală măsură atașament stilistic. Tocmai în acest sens, Ioan Horvath Bugnariu se recunoaște afin mai curînd cu proiectele unor artiști pop consacrați peste Ocean (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol), dar și cu autori continentali care îmbină în chip inedit grafica și tehnica fotografică.

Desenul, gravura, compoziția, fotografia artistică, grafica de șevalet, grafica publicitară și de carte îi configurează limbajul favorit de exprimare; tiparul și aparatul de fotografiat devin astfel „uneltele” privilegiate de lucru. Conținutul C.V. profesional, responsabilitățile manageriale la nivel universitar sau în interiorul breslei artiștilor ardeleni, cărțile sale de teorie a artei (*Cultura Pop și arta de atitudine*, 2007; *Apariția spiritului Pop și influența acestuia în arta și cultura contemporană*, 2009), departe de a argumenta în favoarea unui tipar conformist, grav-academic, întăresc profilul unui artist complex, neconvențional, implicat serios în problemele praxisului cotidian.

*Noi aici și oriunde* – titlul expoziției oferite de Ioan Horvath Bugnariu ieșenilor – actualizează cîteva din pretextele artistice iterate pe parcursul carierei. Voit ambiguizată, o atare formulă pare a ironiza discursul identitar demagogic, patriotard, ce gonflează în exces orgolii localiste sau provinciale. Dispozitivul nostru de înrădăcinare în tradiții și calității excepționale este contrazis de fapte. Există coincidențele simbolice și culturale dincolo de frontierele con-

juncturale. Trăind oarecum sincron voluptatea globalizării, avem multe în comun cu ceilalți. Lumea noastră este o periferie generalizată, populată pe alocuri cu idoli și fantezme derizorii. În absența altor repere, localul, regionalul sînt ridicate arbitrar la demnitatea întregului. De aici și mulțimea inadecvărilor care conferă banalului o aură artificială, una care-i potențează straniețea și ridicolul.

Locul favorit în care precarul se vede și *se vedetizează* este orașul, cu extensiile lui mediatice – ziarul și televiziunea. Grație acestora, banalul este transformat în Icoană și „con-sacrat” cu facilitate. Publicitatea săvîrșește cu zel acest ritual al metamorfozei, stimulînd la maximum consumul și fantezmele lui cosmopolite. Totul se consumă – informație, obiecte, imagini. Prostițuția mediatică, bovarismul colectiv, frivolitatea gustului public, prețiozitatea stridentă a starurilor de tabloid întăresc impresia de bîlci, de aglomerație fără proiect, de cumul dezordonat al formelor fără fond.

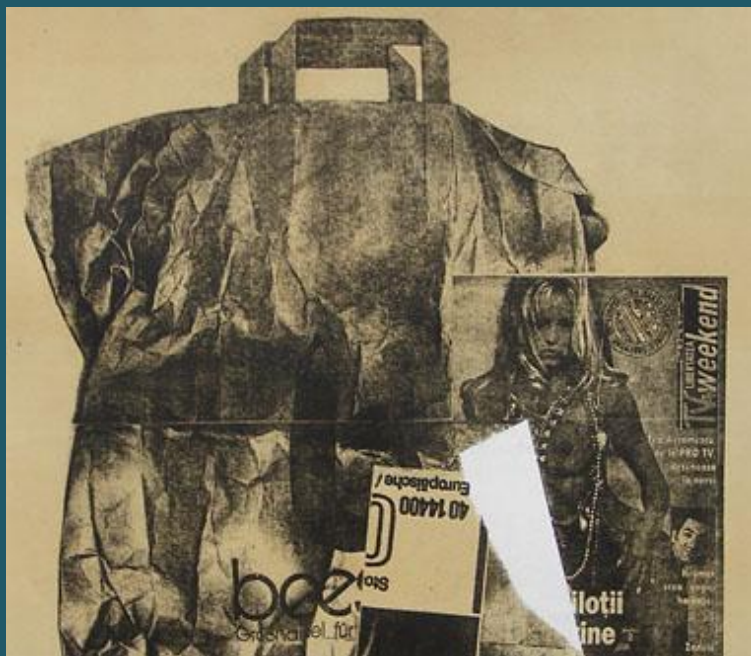
Ioan Horvath Bugnariu denunță „cinismul îmbrăcat în haine de sărbătoare”, balcanismul nostru rezidual, rezistența încăpățînată la nou, repetiția și monotonia, întrecerea fără miză, învîrtitul în cerc, risipa, munca în zadar, superficialitatea permanentizată. Autorul creează compoziții multimodale în care mixează fotografii din realitate, decupaje de ziar cu eșantioane de scriitură aparent aleatorii (bilete, chitanțe, înscrisuri murale), pentru a recompune tabloul unei lumi „ca ne-lumea”, în care admirația nătîngă proiectează idoli efemerii. Intenția este una de critică socială: a semna, a atrage atenția, dar și a da mărturie ca „martor” la neîmplinirile prezente. „Am adunat de pe străzi produse ale indiferenței și neatenției noastre, transformîndu-le în

relicve”, scrie autorul undeva. Compozițiile pe tema *Ideas for all events*, dar și ciclul *Relicvelor* îmbină imagini, forme și culori menite a șoca ori a scandaliza prin asocieri neobișnuite.

Dacă promotorii Noului Realism resemnificau obiecte, Ioan Horvath Bugnariu se folosește de fotografie pentru a obține colaje de imagini purtătoare de mesaj. Lucrări precum *Bine închis*, *Scară spre nicăieri*, *De vânzare* trimit sugestiv la felul în care ne apărăm „sărăcia și nevoile și...”. Unele înscrisuri *graffiti* sînt reciclate fotografic și etalate în felul unor semnificații urbane necenzurați, ilustrînd „glasul” stins, anonim, dar sincer, al celor mulți (*Outlying District News*, 1,2,3). Ridiculizează în alte compoziții fervoarea manipulării prin imagini ultramediatizate ce exhibă strident vulturile corpului feminin. Accesînd ziarul *Libertatea*, află despre competiția „nurilor” erotici de mahala (*Balkan News*, 1-5), care preludează traseele mioritice de consacrare publică. Autorul urmărește cum imaginea devine marfă, intrînd în logica necruțătoare a consumului generalizat (*Girls*, *Buletin de știri*, *Hot line*). Litografiile cu titlul *Love story* sugerează dificultatea de a descîlci ițele sofisticate, nebuloase, ale frivolelor povestiri de amor ventilate în presă sau în telenovele „fără număr”.

A fi vedetă înseamnă a fi văzut, a fi vizibil, a te face văzut cu orice preț, a deveni accesibil. Magia imitației fără discernămint adîncește impresia de inadecvare. Între ignobilul manelist de la noi și un star ca Michael Jackson există aceeași asimetrie ca între pateul nostru de ficat (prototip al frustrărilor alimentare valahe) și reconfortanta Coca-Cola, sau între senzația neostoită de foame a românului și setea firească de după sațietatea deja dobîndită a omului din

Occident. Media creează pe moment iluzia sincronizării. Tot ea ne transpune într-un univers ficțional, populat de personaje idealizate, care funcționează oarecum compensatoriu (*Weekend, Toffee*). În majoritatea lucrărilor sale, Ioan Horvath Bugnariu se declară în război cu o lume care-i înșală așteptările, poziționându-se antagonic, pe „celălalt” mal, al criticii nedisimulate și protestului. Adagiul veterotestamentar „Ochi pentru ochi, dinte pentru dinte” devine astfel unul programatic, îndemnându-l să răspundă la spectacolul violenței generalizate cu o măsură comparabilă, însă rafinată artistic. Iată câteva motive pentru a traversa negreșit apele tulburi ale tranziției autohtone pe un mal opus, antagonic, unde ne așteaptă autorul.



## Daniela Grapă – resemnificări plastice

Cînd afirmăm că nu putem vorbi de prospețime în artele vizuale fără o evidentă primenire stilistică și tematică, formulăm deja un truism. Exigența detașării de locurile comune nu este un slogan retoric, disimulînd intenții vag-mobilizante. Inventivitatea trebuie presupusă și aici, la fel ca oriunde. Știm însă care este locul noutății? Cum o recunoaștem în puzderia experimentelor care ni se propun drept artistice? Cum se face că avem atîția artiști talentați, dar și tot atîtea proiecte suspectate de minorat? Din punctul meu de vedere, precaritatea culturii estetice duce inevitabil la derizoriu și mediocritate. Fără un *aggiornamento* principal, menit să-i legitimize practicile și să le contextualizeze, artistul nu știe unde anume se situează și ce (mai) poate face. Tocmai din acest motiv, periferiile artelor sînt suprapopulate de naivi și autodidacți care, evoluînd la întîmplare, „pe cont propriu”, speră să reinventeze roata.

În vremurile noastre, nu este suficient ca o lucrare să placă; ea poate fi reușită artistic, însă neinteresantă estetic. Importă sistemul de referință la care, ca artist, te raportezi. Poți să plăci la Bienala din Veneția, dar să nu convingi cetățenii contemplativi din Dolhasca. Reciproca este la fel valabilă; ce place la Dolhasca poate fi refuzat de gustul cosmopolit al publicului venețian. Chiar dacă uneori exce-

sive și ostentative, modele nu pot fi nesocotite. Artistul indiferent la ce se întâmplă în jurul lui riscă anacronismul. La fel și criticul care își calibrează judecățile funcție de nostalgia... zăpezilor de altădată. Soluțiile extreme? Una care spune că nu există artă decît ca reprezentare a ceva – chip, obiect sau peisaj; alta abstracționistă, centrată pe abandonul oricărei reprezentări figurative. Ambele tendințe sînt astăzi destul de evidente.

Daniela Grapă ilustrează în chip convingător această posibilitate a resolidarizării stilistice cu modernitatea. Artista este, fără dubiu, la curent cu prefacerile consemnate în interiorul „lumii artei”. Numeroasele stagii de documentare în țările europene, dar și studiile masterale de la Universitatea „Al.I. Cuza” i-au oferit sugestii pentru exersarea aceluia „cum e cu puțință ceva nou” – după expresia lui Noica. I-am urmărit proiectele etalate în ultimii ani, constatînd o anume lejeritate în a preschimba registrul figurativ cu cel abstract.

Studiile caracteriale și portretele Danielei Grapă ies însă din tiparele obișnuite. Ca și un alt ieșean, Manuel Mănăstireanu, artista pare influențată de expresionismul baconian; fizionomiile pictate de aceasta sînt imobile, suspendate în spațiul restrîns al tabloului. Halourile monocrome, în negru, roșu sau gri, scot în relief fața, figura – detaliul anatomic ridicat la demnitatea întregului. Ochii personajului intră în dialog tăcut cu cei ai privitorului. Este însă o privire tensionată, una care „săgetează”, „atinge”, „pătrunde”. Hapticul (tactilul) surclasează opticul, anulînd indiferența contemplativă. Între cei portretizați – Francis Bacon, Mircea Eliade, Nichita Stănescu –, adică artistul, filosoful și poetul preferați. Pe lîngă aceștia, unele tablouri

schițează figuri anonime sau profiluri autoreflexive care dau expresie unor obsesii sau stări compulsive acute.



Lucrările Danielei Grapă par axate pe fervoarea unor tatonări identitare. Cum poți „ghici” în câteva linii esențializate la maximum felul de a fi al celui care este reprezentat? Cum poți face invizibilul vizibil și insesizabilul sesizabil? Cum poți „vorbi” în limbajul silențios dar expresiv al privirilor? Sensibilitatea educată și abilitățile picturale îndelung exersate sînt atuurile unei maturizări artistice incontestabile, deschise provocărilor și experimentului de bună calitate.

## Scenografii picturale (Ioan Vînău)

În privința opțiunilor stilistice recente, mulți artiști preferă o cale de mijloc, una care propune reconsiderarea limbajului pictural clasic, evitînd totodată derapajele extravagante. Ajustate structural, genurile atașate de regulă opțiunilor conservatoare își pot redobîndi vigoarea sleită de uzura multiseculară.

Ioan Vînău cultivă peisajul – un regim pictural pîndit pînă mai ieri de riscul sterilității. Abordările sale figurativ-abstracte sînt ușor de recunoscut. Autorul, fost scenograf, se eschivează liniarității și monotoniei tabloului clasic, propunînd inserturi vizuale, deschizînd „ferestre”, alăturînd cadre de prim-plan și refugii în perspectivă. „Scena” improvizată a naturii pare a fi compusă din decoruri multiple, secvențiale, care lasă impresia unor „tablouri în tablou”. Elementele de piesaj se dispun în partiții diferite, armonizate după capriciile unei ordini ascunse. Pictorul se bazează

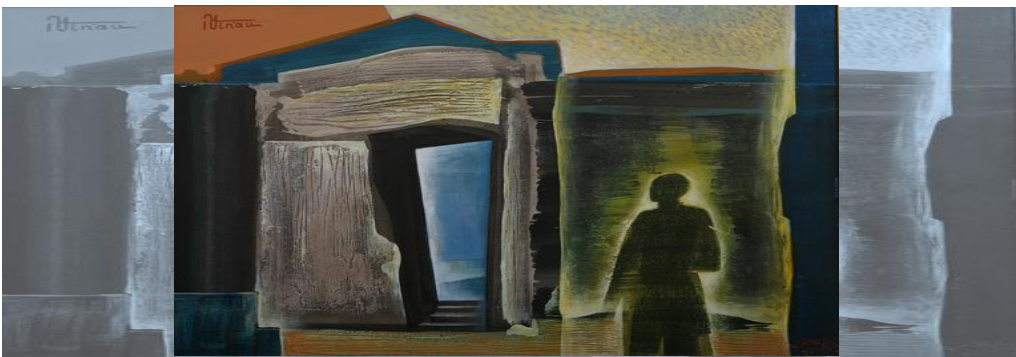




în măsură considerabilă pe puterea „calorică” a culorilor; unele sînt „calde”, altele – „reci”. Echilibrul cromatic, dinamismul formelor depind de imaginația și de intuiția artistului, singurul responsabil de buna lor gestionare.

Împrumutînd vocabularul filosofic bergsonian, Ioan Vîneau consideră că lumea trebuie privită cu ochi de artist. Universul vizibil este armonios, chiar dacă ascunde lucruri inaccesibile imediat. Marile adevăruri iau forma disimulată simbolic a artei – locul propriu și privilegiat al frumosului. Pictura lui Ioan Vîneau poartă amprenta unor lecturi filosofice. Aș spune că pictează ca un filosof și gîndește ca un pictor, sugerînd în felul acesta nu stîngăcii complementare, ci posibilitatea unei sinteze fericite între idee și imaginea pictată, între subtilitatea abstracției și concretețea materiei plasticizate.

Ca și alți artiști din generația sa, Ioan Vîneau argumentează convingător în favoarea posibilității de a resemnifica vocabularul plastic tradițional. Fiecare tablou este o invitație de a privi cu simpatie scenografiile picturale ingenioase, în care imaginația, sensibilitatea și priceperea sînt, deopotrivă, solidare și eficiente.



## În căutarea luminii...

Una din prejudecățile familiare în câmpul artelor vizuale spune că artistul excelează prevalent în vocabularul strict al genului său, nu și în cel discursiv, al cuvintelor scrise sau rostite. De aici și precauțiile autoreferențiale – excesive uneori. Cine ar trebui să elucideze sensul unui proiect? Artistul însuși sau criticul invitat să se pronunțe? Dacă limbajul celui dintâi este frust și stîngaci, discursul compensatoriu poate veni din partea teoreticianului care, se presupune, ar fi înzestrat în mai mare măsură cu darul elocinței, al vorbirii plăcute, persuasive. Acesta din urmă poate da seamă cu un plus de talent oratoric despre operă, autor și, în cazuri nefericite, chiar despre sine – abstracție făcînd de primele două instanțe. Uneori găsește sensuri la care nici artistul nu a visat, alteori uită de autor și invocă inefabilul ca scuză pentru lipsa de proiect a acestuia sau pentru absența propriilor idei. Sînt și evenimente la care criticul este suplinit de expozant, acesta nedorind să divulge altora sensuri inteligibile doar lui (sau nici măcar atît). Care este situația optimă? Cît contează intenția autorului și cum ar putea fi aceasta devoalată?

Particip frecvent la vernisaje, fie ca simplu privitor, fie cu invitația de a vorbi – nu neapărat din perspectiva criticului, cît din aceea a profesorului de estetică și filosofia artei. Pun, de regulă, o singură condiție: ca artistul, pe cel mult o pagină, să-și descrie proiectul – dacă în mintea lui

acesta este clar și explicit. Riscul, în situația contrară, este acela de a converti neînțeleșurile auctoriale, vorba lui Blaga, în altele, „și mai mari”. Scotocind în „cutia cu unelte” din anul trecut, am regăsit adnotările trimise de pictorul Liviu Ciobanu cu privire la o expoziție a sa, la „Tonitza”, intitulată *În căutarea luminii*.

Autorul, proaspăt absolvent al Universității ieșene de Arte, era la prima „ieșire” personală. Recurente în lucrările expuse – majoritatea cu tentă simbolic-religioasă – erau „deschiderile” de uși, porți, ferestre, sau verticalele unor bolti de biserică privite din interior. Fiecare făcea trimitere la o anume experiență a luminii - naturale sau divine. O întreagă geometrie sacră asorta structurile circulare, sferice, romboidale, încadrînd succesiv acel punct luminos din fundalul perspectivei. Spicuiesc cîteva fraze din motivația tînărului artist:



„Am petrecut aproape un an într-o clinică în care sînt tratate cazurile de cancer și, cu precădere, bolnavi cărora li se spune că nu mai au nici o șansă. Am văzut, pe de o parte, oameni suferind, oameni care se chinuiau, se împotriveau, oameni cărora le era frică, oameni care nu voiau să accepte situația, care manifestau egoism, răutate, indiferență, oameni care trăiau în vecinătatea morții și, nu în ultimul rînd, am văzut oameni murind. Pe de altă parte, am văzut oameni dispuși să înțeleagă, să comunice, oameni care au înțeles că trebuie să facă ceva, care au început să se deschidă, să-și pună întrebarea ce înseamnă să iubești, care au început să lupte, să trăiască, să devină vii... Probabil puțini se întreabă cum apare viața în viziunea unui om care s-a vindecat de cancer, *cum* și *ce* simte el. Dar unul care este bolnav? Pînă la urmă, ce înseamnă boala? Are ea vreo legătură cu suferința? Ce înseamnă să fii fericit? (...) Am observat că atitudinea pacientului este cheia fundamentală în procesul de vindecare, tratamentul avînd o mai mare eficiență. Transformarea stărilor predominant negative în stări pozitive, luminoase, duce la vindecare. Practic, este vorba de un proces de restabilire a ordinii lăuntrice (...). Probabil unii se vor întreba ce legătură există între simbolurile pictate și procesul de însănătoșire? Studiind fiecare simbol, am realizat că orice există în jurul nostru este o poveste a drumului de reîntoarcere la esențe. Aceasta este povestea iubirii care ne spune despre existența *acelui* loc în care nu mai există durere, suferință, frică. O fereastră poate să trezească în noi posibilitatea de a avea acces la alte lumi, cunoașteri, adevăruri, poate să oglindească dorința de a ajunge undeva, de a trece într-o altă dimensiune sau poate chiar să sugereze existența a ceva ce nu a fost atins, a unei

realități necăutate încă sau chiar uitate. Mai mult, toate acțiunile pe care le întreprindem plecând de la aceste simboluri ne transfigurează viața, transformînd-o într-o oglindire permanentă a luminii, a unei ordini sacre, a armoniei și înțelepciunii. Am îndrăznit să consider că ființa umană este templul cu ferestre și porți, în zămisirea căreia sînt folosite toate aceste forme, că are în componența sa toate cifrele, că are un centru sau o inimă. Pentru a fi vie, prin această ființă trebuie să curgă Lumina”.

Întins pe mai multe pagini, excelentul discurs autoscopic al lui Liviu Ciobanu face aproape inutilă suprainterpretarea, adică surclasarea intențiilor autorului prin acrobații exegetice. Rolul criticului, în acest caz, este doar acela de a urmări modul de concretizare a lor în lucrările etalate privirii. Imaginea artistului frisonat de lirism, incapabil să articuleze cîteva cuvinte despre propriile lucrări, mi se pare anacronică. Inteligența nu exclude nici emoția, cum nici inspirația, ci le pune în evidență.

Granițele lumii mele, spune Wittgenstein, sînt cele ale limbii în care gîndesc. Pentru orice artist vizual, standardele discursive ar trebui să fie minimale și obligatorii. Ele ar demonstra fermitatea și limpezimea oricărui proiect. Iată mai sus o probă concludentă.

## Erotismul și frivolitățile privirii

Pentru ediția de anul acesta a *Eroticii*, Dragoș Pătrașcu – curatorul expoziției – a mobilizat peste o sută de artiști, dislocați în patru dintre galeriile Iașului – „Dana”, „Cupola”, „Tonitza” și Moldova Mall. Prezența generoasă vine să confirme, pe de o parte, maturitatea proiectului (aflat la a șaptea recidivă), pe de alta – interesul sporit pentru tema abordată. Au fost selectate lucrări de grafică, pictură, sculptură, fotografie, instalații aparținând unor autori din generații diferite: Corneliu Baba, Dan Hatmanu, Dan Erceanu, Mircea Dumitrescu, Mihai Tarași, Zamfira Bîrzu, Felix Aftene, Sorin Purcaru, la care se adaugă numeroși tineri aflați în verva începutului de carieră.

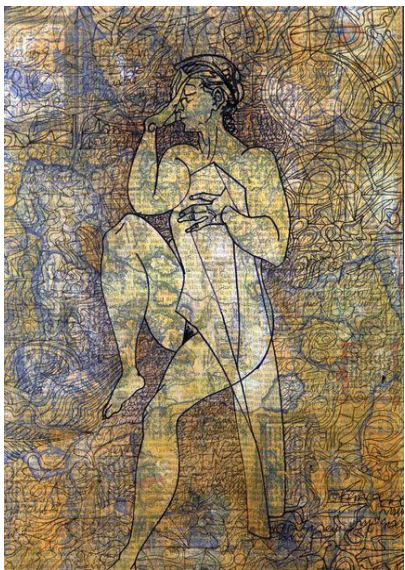
Mulțimea compozițiilor etalate, dar și diversitatea tratamentelor aplicate subiectului în discuție nu te scutesc de firești perplexități. Cum se explică entuziasmul „erotogen” al atîtor artiști? Există asupra erotismului o cît de aproximativă circumscriere noțională? Știm, adică, ce presupune el? Se încadrează acesta în tipare previzibile? Este erotismul subversiv și indecent – cum îndeobște se spune? Care ar fi limitele decenței și moralității? Dar ale insolenței și necuviinței? Poate situa cineva cu fermitate granițele dintre obscenitate și pudoare, frivolitate și seriozitate, desfrînare și rigorism? Cînd o lucrare poate fi „suspectată” de erotism? Care este semnul ei distinctiv? Depinde acesta de suprafața epidermei expuse? Sau de ostentația cabrărilor și expunerilor corporale? Este nudul fatalmente erotic? Ce anume îl face atractiv sau, dimpotrivă, respingător?

Iată că erotismul *pune* probleme și nu încetează a fi, pentru fiecare, o problemă. Chiar „problema problemelor”, ar spune Georges Bataille – cel care îi dedică o întreagă carte. Văzut ca *animal erotic*, omul însuși se cere investigat, pentru că *a lui* este problema, *ale lui* întrebările și nefinitele dubii. Erotismul este terenul interdicțiilor, dar și al transgresărilor. Funcție de acestea ne și deosebim de restul dobitoacelor. Uneori însă diferențele de regn par estompate. Platon, Sade, Sacher-Masoch, Freud îi schițează simptomele și formele de manifestare: ideale, normale, stranii sau „deviante”. Tocmai de aceea, principalele referințe sînt la iubire, sexualitate și la practicile care fac din corp un loc al jubilațiilor senzoriale. Pînă și mintea – spun filosofii – se pretează la *amor intellectualis*, specifică jocurilor seducătoare, imprevizibile, ale imaginației și gîndirii. Prostițuția și pornografia sînt doar forme de exhibare „profesională” a erotismului; poate de aceea, strada și bordelul au fost multă vreme surse de inspirație pentru scriitori și artiști. Pentru feministele înverșunate, erotismul este asimetric, favorabil exclusiv juisărilor masculine.

În artă, se pare, erotismul nu este totdeauna condiționat de sex și nici de afișările lui provocatoare. Întîlnim lucrări socotite erotice, dar etalînd corpuri acoperite; găsim și nuduri care, în ciuda evidențelor „gol-goluțe”, se eschivează lecturilor erotice. Francisco Goya, de pildă, a pictat-o pe Ducesa de Alba în cele două *Maja – desnuda* și *vestida*, unul fără veșminte, celălalt – cu. Tabloul conținînd adaos textil este considerat de critici mult mai erotic decît primul. Inocentul *Sărut* al lui Brîncuși, din 1907, sculptat în piatră, este evocat într-o antologie a artei erotice universale (fiind, de altfel, singura lucrare reținută din creația unui artist român). *Țărancuțele* lui N. Grigorescu, bine îmbrăcate cu ii

și catrințe populare, degajă mai mult erotism decât, să zicem, *Nud la malul mării*, al aceluiași, unde modelul (soția unui prieten) pare stingherit de ochii indiscreți ai pictorului. În spațiul artelor vizuale, erotismul este o problemă de... privire. Contează *ce* și *cum* privești.

Atent la detaliile picturale, francezul Daniel Arasse (autorul unor lucrări precum *Detaliul* sau *Nu vedeți nimic*) precizează în mai multe rânduri că ceea ce privim nu este totuna cu ceea ce vedem. Uneori privirea este „oarbă”, ca de melc. Între simțuri, văzul este considerat a fi distant, superficial și înșelător, surclasat de relevanța impresiilor tactile, olfactive, gustative sau auditive. Tocmai din acest motiv, activăm mai multe feluri de a privi, inclusiv în cazul unei opere de artă. *Meninele* lui Diego Velazquez ilustrează în chipul cel mai strălucit ambiguitățile reprezentării. O confirmă Michel Foucault, în prefața la *Cuvintele și lucrurile*.



Personajele din tablou sînt surprinse privind, dar nu se știe cine pe cine vede în realitate.

Oare ce anume reține privirea într-o compoziție de factură erotică? Scandalul „privirii îndrăznețe” începe, se știe, la 1538, cu Tizian. *Venus din Urbino* (un tablou „penal”, zicea Mark Twain) pune în scenă erotica picturii clasice. Personajul ne stăpînește cu privirea, ne capturează în haloul ei fermecător. Văzul substituie atingerea; ochii personajului te invită la complicitate ludică, parcă punînd în umbră carnația și formele anatomice ispiți-



toare. Să mai invocăm tablourile socotite sfidătoare ale lui Edouard Manet, *Olimpia* și *Dejun în iarbă*, în care personajul feminin, același în ambele lucrări, își exersează privirea într-un joc frivol cu un partener nevăzut, privind parcă „din afară”?

Ceea ce privim *în afara* noastră ne privește în interior. O afirmă Georges Didi-Huberman. Într-un fel contemplă credinciosul o icoană sau un tablou cu miză religioasă, în alt fel – un ateu sau un agnostic. Silueta semeață a lui Napoleon călare, ca în tabloul lui David, este priviă altfel decât *Originea lumii* a lui Gustave Courbet. La pictori precum Monet, Manet și Degas privirea devine personajul din umbră al artistului. În *Vezi?*, op dedicat privirii, Victor Ieronim Stoichiță observă că la Manet, spre exemplu, există



un contact vizual între privitor și personaj, în timp ce la Degas privitorul pare ascuns, privind aidoma unui *voyeur* care vede fără să fie văzut, observă fără să fie observat. *Femeia goală ștergându-și piciorul*, a lui Degas, este privită pe furiș de dincolo de o ușă întredeschisă, în timp ce *Femeia spălându-se*, a lui Manet, își privește privitorul în față, înfruntându-i curiozitatea impudică. O eschivă a privirii este posibilă în cazul corpului văzut din spate. George Banu, autorul unui tom despre *Spatele omului*, vede aici o alternativă la confruntarea cu privirea acelor ochi ce ne scrutează întrebători într-o relație aparent directă, „față în față”.

Există, fără îndoială, și o tradiție a plasticii erotice autohtone. Să-i amintim pe Grigorescu, Tonitza, Pallady, Petrașcu, Andreescu, Luchian, Ressu, Iser, Irimescu, Bălașa, Chirnoagă. Li se adaugă artiști din generația tînără: Alexandru Rădvan, Dumitru Gorzo, Elian. Mulți dintre cei enumerați au compus sau compun încă, deopotrivă, nuduri și icoane. Corpul văzut ca „templu” este o metaforă cu certe rădăcini creștine. *Erotica* de la Iași lărgeste considerabil frontul celor care speră la o grabnică detabuizare a temelor artistice și la sustragerea definitivă a acestor din zona prejudecăților moraliste, însă fără a primejdui în vreun fel nici simțul valorii, nici bunul gust.

## Cum se vede o girafă pe fereastra trenului?

Întrebarea de mai sus nu este decupată din vreun rebus cu relevanță zoologică, nici dintr-un chestionar menit să testeze transparența geamurilor la vagoanele de cale ferată. Am găsit-o în subsolul unei lucrări semnate de Florin Morun, la Galeria „Dana”, pe strada Lăpușneanu. Încerc să-mi închipui perplexitatea curioșilor care ar fi căutat să-și ascută privirile pentru dibuirea urmelor lighioanei cu gât lung în mulțimea de linii, forme și culori ale tabloului – parcă indiferente la subiectul anunțat. Cred că nota distinctivă a proiectului etalat de artistul ieșean stă tocmai în contrastul premeditat dintre titluri și conținut; primele invită la o lectură figurativă, în timp ce realizările se înscriu mai degrabă într-un regim al abstracției codificate.

Lucrările din noua expoziție a lui Florin Morun par rupte de temele și tehnicile sale anterioare. Detașat de ispitele peisajului, autorul mizează de această dată pe resursele oferite de montajul ironic, în construcții care mobilizează, deopotrivă, exuberanța ludică și imaginația. Nu mi-am propus să deconstruiesc aici intențiile nemărturisite ale artistului. Ar fi și dificil, în lipsa unui indiciu semantic relativ la ansamblul desfășurat. Încălcînd cutuma denominației generice, artistul ieșean concepe o expoziție fără titlu sau, mai curînd, una în care numele autorului substituie orice referință la mesajul asumat. Nu aș pune absența obișnuitei etichete lingvistice de pe afiș pe seama

vreunei pauze de inspirație, cât mai ales pe dorința de a invita publicul să se piardă, odată cu autorul, în arcele imprevizibile ale picturalității.

Ce putem vedea pe simezele Galeriei „Dana”? *Cinci morse pe banchiză, Acvariul, Ariciul gânditor, Aurora polară, Corabia deșertului, Două linii înainte de a fi drepte, Mic dejun cu iepure, Olimpiada peștilor, Dresura de balene, Pantera roz cu verde, Papagalul cu capul în jos, Pînza de păianjen, Visul țestoasei, Vitrina cu macrou, Zebra cu desen abstract...* Titlurile născocite de Florin Morun pun în joc adevărate strategii ale diversiei. Fixată într-un semnificativ verbal evaziv, imaginea este livrată ambiguităților generoase, favorabile multiplelor interpretări. O receptare *ad litteram*, mizînd pe criteriul corespondenței fidele dintre titlu și reprezentare, ar fi, în mai toate cazurile, contraindicată. Tocmai de aceea importantă mi se pare sugestia de a depăși aparențele, indiciile derutante de suprafață, și de a participa cu privirea la procesul echivoc de configurare a sensului.

Este însă titlul unei lucrări într-atît de important? Ce rol are? Clarifică sensul? Sau, dimpotrivă, îl deturneză? Între titluri, se știe, unele (tematice, semnificative) dau indicii cu privire la tema sau subiectul lucrării (*Portret, Natură moartă, Nud, Peisaj*); altele au coloratură mai curînd poetică, simbolică sau alegorică. Canoanele picturale religioase, bunăoară, impun identificarea corectă a perso-



najelor și evenimentelor reprezentate. Aceasta explică repetarea aceluiași titlu (*Adam și Eva, Fecioara și pruncul, Christ răstignit, Bunavestire, Judecata de Apoi*), la artiști diferiți. *Primăvara* lui Botticelli sau *Originea lumii* a lui Courbet ar ilustra cel de-al doilea caz.

Oarecum inedită este situația acelor titluri pe care prietenul Valeriu Gherghel le numește „performative” sau „titluri-opere”. Ca exemplu poate fi luat Alphonse Allais, cel care pictase pentru „Saloanele Incoerenților” din anii 1880-90 tablouri monocrome conștind fie într-un dreptunghi roșu (*Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge* – Recoltă de roșii strânsă de cardinali apoplectici pe țărmul Mării Roșii), fie într-un dreptunghi alb (*Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* – Prima comuniune a tinerelor clorotice pe timp de ninsoare), fie într-unul negru (*Combat de noirs dans un tunnel, la nuit* – Luptă a negrilor într-un tunel, noaptea).



Operele francezului sînt anterioare celor „suprematiste”, realizate de Kazimir Malevich odată cu celebrul *Pătrat alb pe fond alb* (1918). În același registru pot fi înscrise cîteva din lucrările lui Marcel Duchamp: *Nud coborînd scara, L.H.O.O.Q* (o Giocondă parodiată, cu mustăți, al cărui titlu pare făcut pentru a fi rostit și nu citit), *Mireasă dezbrăcată de cei care nu au luat-o în căsătorie, chiar*. Autori precum Mark Rothko își intitulează lucrările numerotîndu-le în ordinea producerii (*Numărul 10*, 1950; *Închis peste brun nr. 14*, 1963). Jackson Pollock, la rîndu-i, simplifică lucrurile, reducînd totul la cifre (*Unu*, 1950). Lucio Fontana, promotorul ideii de „arte spațiale”, atribuia mai multor lucrări același titlu – *Concetto spaziale* –, deosebite prin paranteze de felul (50-B1) sau (57-G4). Pierre Soulages își numește un tablou indicînd doar genul și dimensiunile – *Pictură 63cm x 102 cm*. La limită, găsim numeroase opere „Fără titlu”, lăsînd privitorilor plăcerea investirii semantice.

Conceput în notă futuristă, *Cum se vede o girafă pe fereastra trenului?* – unul din titlurile propuse de Florin Morun în expoziția de la „Dana” – se înscrie, cum s-a văzut, într-o generoasă tradiție inovativă, care mizează atît pe forța de sugestie a compozițiilor, cît și pe verva imaginativă a publicului. Geometriile abstracte ale pictorului ieșean lăsă impresia unei reușite organizări formale – semn al disponibilităților artistice incontestabile.

## Un poet al imaginii

Dacă ar fi să mă iau după semnele lui septembrie, aş putea spune că zilele caniculare ale verii tocmai trecute nu au istovit întru totul entuziasmul creativ al plasticienilor autohtoni. O primă confirmare vine din partea lui Constantin Tofan – protagonistul expoziției de la Galeria „Dana”. De această dată, artistul surprinde cu o nouă „schimbare la față”, expunînd lucrări de grafică, peste 40, aceleași care, la o scară ajustată, au ilustrat volumul de versuri al poetului Aurel Istrate.

Acum cîțiva ani, Constantin Tofan anunța „desprinderea” de teme figurative în favoarea unei ancorări picturale *in abstracto*; de această dată, nota distinctivă constă în preschimbarea soluțiilor plastice care l-au consacrat. Pentru proiectul în derulare, pictorul adoptă instrumentarul graficii, în



particular al graficii de carte, și îl mobilizează în direcția unui lirism rafinat, convertit iconic. Poezia și grafica, textul și imaginea, litera și linia se regăsesc astfel sub semnul unor complicități inspirate.

Este cunoscută afinitatea celor două genuri, cât și complementaritatea lor expresivă. Versurile lui Nichita Stănescu – cel din *Epica Magna*, de pildă – fuseseră strălucit susținute de crochiurile ilustrative ale lui Sorin Dumitrescu. Adaptate ulterior registrului muzical, aceleași versuri „impresionează” încă memoria afectivă a publicului. Nu știu dacă în cazul parteneriatului grafico-poetic de față textul a preludat imaginea, nici dacă aceasta din urmă a fost sursă a lirismului poetizat, nici dacă cele două au evoluat autonom. Cu certitudine însă, expoziția artistului ieșean are propria coerență, asemănătoare unui poem vizual compus din secvențe bine armonizate, convergente din perspectiva sensului vizat. Titlul generic (*Adîncuri de taină*) indică, de altfel, dorința de a sonda „profunzimile” și de a le converti în imagini plăcute.

Tehnica utilizată este mixtă; liniile delicate ale peniței sînt anturate de pensulări ferme, pigmentate imprevizibil cu pete și stropi de tuș, lăsînd impresia unei ambiguități atent studiate. Supus exigențelor genului, artistul își reprimă exuberanțele cromatice obișnuite în compozițiile picturale. Albul și negru – culori contrastante – joacă pe rînd rol de fundal. Debarasate de ornamente și artificii, formele se înscriu pe traiectul simplității, avînd alura unor eboșe esențializate, realizate cu un minimum de mijloace.

Temele prevalente sînt situate într-un registru poetico-metafizic. Unele au alură inițiatică, sugerînd trecerea, parcursul, dar și ispita detașării de banalitate (*Arca timpului*, *Eremitul*, *Urme*, *Trepte*, *Vedenie*, *Catedrala*, *Fereasta*);



altele sugerează nostalgia lumilor pierdute sau angoasa unei așteptări nedefinite (*Încotro?, Necunoscut, Redesenate umbre, Amintiri, Peste timp, Rugă*). Autorul pare obsedat de echivocul identitar, de însingurare, de nevoia comunicării (*Eu-Celălalt, Tu, Singur, Solitudine, Dialog*). Lucrări de felul celor intitulate *La masa nopții, Lumină de închinare, La luna* evocă frisoanele unor solilocvii nocturne, cu rol introspectiv.

Procedînd în maniera unui poet al imaginii, Constantin Tofan conciliază abil metafora discursivă cu cea vizuală. O atare împăcare nu diminuează din relevanța fiecăreia în parte. Dimpotrivă. Închegate în imagini familiare ori discret codificate, ideea, gîndul, sentimentul își găsesc un aliat fidel, care le susține expresiv și le fortifică semantic. Artistul ieșean ne convinge că limbajul artei nu este univoc; convertirea mutuală a vocabulelor, distilarea sau mixarea lor pot avea urmări nebănuite. Dexteritatea de a îmbrăca în forme conținuturi dintre cele mai profunde nu este întotdeauna la îndemînă. Stăpînirea tehnicilor de lucru, gestiunea optimă a ideii sînt semne ale maturității plastice incontestabile, exersate în ocazii care multiplică de fiecare dată bucuria întîlnirii cu arta de bună calitate.

## La Balcic - arhivă sentimentală

Pentru mulți dintre artiștii autohtoni, Balcicul a fost și este încă un *topos* privilegiat. Așezat pe Coasta de Argint a Mării Negre, „Orașul Alb” – cum i se mai spune – a devenit în timp un fel de Mecca a pictorimii române. Petrașcu, Tonitza, Ghiață, Steriade, Pallady, Ressu, Muntzer, Dărăscu, Grigo-rescu, Theodorescu-Sion i-au străbătut aleile, scrutînd cu nostalgie silueta mignonului Castel – „Cuibul liniștit” al Reginei Maria. De curînd, cîțiva artiști ieșeni, beneficiari ai unui generos proiect de mecenat, le-au călcat pe urme, înfiripînd acolo un inedit „simpozion de pictură” în *plein air*.



Zamfira Bîrzu, *Cartierul tătărăsc*

Ce putem recunoaște în lucrările realizate sub cerul Balcului? Bucuria întâlnirii cu marea, liniștea orizontului, spectacolul fascinat al luminii, curburile peisajului de poveste, binecuvântat de zei (*Felix Aftene*); case în alb suspendate pe înălțimi, armonii vegetale, frumuseți nocturne încremenite în timp, arhitecturi pestrițe – ca și neamurile adăpostite sub acoperișuri (*Zamfira Bîrzu*); semeția molcomă a culmilor, fizionomii ampretate de un „spirit” vagant al locurilor (*Cristian Diaconescu*); profiluri angelice, variațiuni cromatice în tonuri de alb, turcoaz, galben-auriu și ocră, grădini în care întrevezi umbra siluetelor regale de altădată (*Gabriela Drînceanu*); suprafețe marine atotcuprinzătoare, imagini fulgurante, compunînd jurnalul unui „Babel” estival, minarete ivite de sub dealuri roșietice sau albicioase (*Sabin Drînceanu*); spectacolul vieții cotidiene surprins în fotograme netrucate, mirajul asfințitului de soare, falii calcaroase coborînd abrupt pe țărîm (*Eugen*



Gabriela Drînceanu, *Peisaj la Balcic*

Harasim); ziduri albe, lumini crepusculare, ferestre de lumină, capricii coloristice de noapte, ochi inocenți dar pătrunzători (Manuel Mănăstireanu); nisipuri ardente, corpuri fierbinți, plaje destinate juisărilor ludice (Cristian Neagoe); clopote de biserici bățind parcă în ritmurile inimii, cădiri multicolore desenate cu acribia unui scrib calofil (Sorin Otînjac). Însumate, lucrările se constituie într-o inspirată arhivă picturală a emoțiilor și impresiilor încercate.



Felix Aftene, *Orizont la Balcic*

Chiar dacă diferite ca stil, proiectele celor nouă ieșeni au un numitor comun – arta de bună factură, pe măsura talentului fiecăruia dintre participanți.

## Cavalerii Apocalipsei

O dată pe an, toamna, lașul renunță la hainele obișnuite, îmbrăcînd altele – zise de „sărbătoare”. Însă așa cum sînt ele azi croite, mi se par stridente, anacronice și caraghioase. Pînă și bruma de europenitate pe care o mai revendicăm pălește în fața balamucului oriental pus în scenă sub chiar zidurile Primăriei și ale Mitropoliei. Fără doar și poate, trăim zile amestecate. Cum să-mi mai recunosc orașul în mulțimea pestriță care l-a invadat? Totul a luat forma unui *kitsch* festivist, ambalat cu prețiozitate în suport religios.

Dacă ai ajuns în inima urbei, simțurile ca și vigilența îți sînt puse la încercare... Mireasma de tămîie se îmbină cu fumul de mici; eufonia troparelor bisericești este surclastă în volum de euforia manelistă; rugăciunile pioase ale cucernicilor părinți sînt acoperite la răstimpuri de clamările vînzătorilor ambulanți; orbii de conjunctură, nefiresc de numeroși în zilele acestea, privesc smerit cu un ochi spre cer și cu altul spre buzunarele milostivilor pelerini. Probabil că regizorii apocalipsei din Centru își au propriile motive de jubilație, cîtă vreme clienții comuni – generoși la zile mari – gustă cu nesaț și din cele sfinte, și din cele mai lumești. Altfel, ce anume ar justifica „sfînta” îmbulzează de pe străzile lașului? Dar întoarcerea la bigotismul și obscurantismul unor vremuri pe care le credeam apuse?

În chip ideal, timpul sărbătorii ar trebui să fie unul al faptelor neobișnuite, cînd căutăm să ne sustragem ritmului

cotidian, asumînd o ordine primenitoare. Acum, mai mult ca oricînd, dăm atenție lucrurilor esențiale; recuperăm tradiția și valorile acesteia; redescoperim *sacrul* în mulțimea formelor sale de manifestare. Gesturile, ritualurile, artefactele simbolice devin pe moment *hierofanii*, locuri privilegiate de consacrare. În ce mă privește, am găsit zilele trecute un asemenea loc. Nu în umbra Mitropoliei – cum ar fi fost firesc –, ci departe, spre periferie, sub dealul Galatei, la recent zidita biserică a „Adormirii Maicii Domnului”. În subsolul acesteia, funcționează de puțină vreme o spațioasă galerie de artă. Tocmai aici, mai mulți artiști vizuali autohtoni au fost invitați să „dialogheze” pe tema sacralului.

Curatoriata de Zamfira Bîrzu, expoziția iese oarecum din tiparele previzibile. Două ar fi elementele care îi dau distincție: filtrul de selecție a lucrărilor (artă religioasă, exceptînd genul icoanei) și participarea națională (Ilie Boca, Cela Neamțu, Mihai Chiuaru, Delia Corban, Madlen și Gh. Zărnescu, Liviu Nedelcu, alături de ieșenii Dan Covătaru, Jenő Bartoš, Ilie Bostan, Mihai Tarași, Atena Simionescu, Felix Aftene, Simion Cristea, Valentin Sava, Cristian Diaconescu, Sabin și Gabriela Drînceanu, Sorin Purcaru, Mihai Pamfil, Eugen Harasim, Doina Tudor, Bogdan Gavrillean...). În majoritatea cazurilor, lucrările artiștilor invitați codifică propriile experiențe subiective ale sacralului, convertite în formule plastice esențializate. Unui astfel de tratament îi sînt supuse mai toate simbolurile creștine reprezentative: crucea, biserica, toaca, stîlpul lumii, clopotul, templul, scara, îngerii, fereastra, lumina, soarele. Diversitatea soluțiilor artistice (pictură, sculptură, fotografie, instalații), subtilitatea iconografică și rafinamentul ansamblului lasă privitorului o impresie plăcută.

Dintre piesele expuse, aş alege spre comentariu doar una semnată în tandem de artiştii Andreea şi Adrian Stoleriu, cadre didactice la Universitatea ieşeană de Arte. Inspirată de surse biblice, *Cavalerii Apocalipsei* – instalaţia tinerilor ieşeni – evocă într-un mod stilizat profeţiile sfârşitului lumii. Construcţia este simbolică; cei patru cavaleri ai Apocalipsei iau forma unor scări din lemn, în ochiurile cărora sînt postate decupaje din codice medievale, fiecare dintre ele reproducînd fragmente evanghelice, însemne heraldice şi religioase, motive şi simboluri de factură sacră. Însurate, lecturate în succesiune, de jos în sus şi de la stînga la dreapta, imaginile capătă miză paideică. Pentru



bunul creștin ele sugerează sensul ascendent, în trepte, către propria mîntuire.

Dacă trei din scările compoziției (pictate în negru) par a indica „urcușul” soteriologic pînă la Cer, pe calea virtuții fără de cusur, o alta, redată în tonuri de auriu, aidoma icoanelor bizantine, descrie sensul aparent descendent. Prin coloratura și terminația lor (formă de țepușă), scările negre fac trimitere în realitate la spaimile și suferințele care îi așteaptă pe cei păcătoși, risipiți pe falsele căi ale mîntuirii. Scara descrisă în culori calde, luminoase, este singura în măsură să ne dea sensul cel bun. Deschiderea din partea superioară sugerează posibilitatea de a accesa „spațiul” generos, ilimitat, al sacrului și prezenței divine. Lărgite la bază, dar înguste spre vîrf, scările „vorbesc” despre amploarea inițierii: mulți asumă calea, puțini însă ajung la ținta dorită. În acest context, penitența devine necesară în economia mîntuirii, iar asumarea ei – vrednică de laudă.

Transfigurînd simbolic scara, Andreea și Adrian Stoleriu au găsit un mod ingenios de a ilustra etapele asimilării învățăturii creștine. În vremuri amestecate, cu iz apocaliptic, doar asumînd un urcuș în ordinea „spiritului” mai putem nădăjdui la salvare. Nu însă unul de conjunctură, ci întemeiat pe onestitate și bună credință. Aceasta înseamnă educație, discernămînt, inspirația de a alege calea potrivită. Dacă în timp de sărbătoare mahalaua s-a mutat spre Centru, vă invit să redescoperiți arta, sacrul, în staze nealterate, la o margine de oraș.



## *In vino veritas*

Cunoscutul adagiu latinesc de mai sus dă numele unei expoziții organizate la Institutul Francez din Iași, prima pentru care mi-am asumat și responsabilitatea de curator. Vernisajul a constituit momentul de final al colocviului francofon pe tema *La vigne, le vin et les monasteres en Europe – une longue histoire*. Intenția organizatorilor (Universitățile Agronomică, „Al.I. Cuza”, Université de Bourgogne din Dijon, cu a sa Catedră UNESCO – *Culture et tradition du vin*) a fost aceea de a demonstra dimensiunea culturală a practicilor legate de producerea, conservarea și degustarea licorii divine.

Expoziția artiștilor ieșeni (Dragoș Pătrașcu, Felix Aftene, Adrian Crișmaru, Eugen Alupopanu, Gabriel Caloian, Radu Carnariu, George Cernat, Ștefan Grigoraș, Antonela Corban, Mihai Gîțman) reunește lucrări de pictură, sculptură și grafică. Circumscrie temei invocate, lucrările au o evidentă dimensiune simbolică, abordînd cu subtilitate felurile înfățișări ale viei și vinului. Pot fi lecturate pe simezele Institutului... scene revizuite ale păcatului originar (cînd șarpele îi ispitește pe Adam și Eva cu un strugure), arhitecturi viticole, reprezentări canonice creștine, figurări ale complicității divin-umane în jurul „nectarului sacru”, preludii și extravagante bahice, substituiri ale umanului sub semnul exceselor de tot felul...

De unde interesul pentru vin și reprezentarea lui? Țările binecuvîntate cu podgorii, se știe, și-au construit tradiții – laice sau monastice – în acest sens. Strămoșii noștri nu s-au eschivat nici de la îngrijitul viilor, nici de la băutul vinului. Priceperea francezilor în ambele ocupații este, la rîndu-i, de necontestat. Pentru lumea creștină, instituțiile monahale au devenit terenuri de experimentare a bunului gust. O bogată literatură îi surprinde pe călugării din mănăstiri oscilînd imprevizibil între sobrietate și ebrietate. Agapa creștinească este un bun exemplu. Opus lui *eros* (iubirea pasională), grecescul *agapé* desemna iubirea de ceilalți, caritatea, generozitate necondiționată. Un sens derivat este dat ulterior „agapelor” creștine – festinuri conviviale, dineuri intime, solidarizînd pe frații călugări în jurul butoaiei și al sticlelor de vin. În primele secole de după Cristos, Părinții Bisericii le descrie în termeni contradictorii, fie pentru a sancționa derapajele, fie pentru a sublinia virtuțile „hranei celeste”. Clement Alexandrinul și Tertulian oferă primele descrieri. În opinia lor, scopul acestor mese îmbelșugate ar fi trebuit să fie dragostea de Dumnezeu și nu plăcerile necenzurate. Tot acum apar și primele scrieri cu titlul *De ebrietate* (Clement, Augustin). Lumea creștină insistă asupra rolului simbolic al vinului, văzut ca simbol al vieții, al salvării și sîngelui lui Cristos. Primul miracol săvîrșit de acesta și descris în *Evangelhia* ioanică nu fusese cel al prefacerii apei în vin? „Eu sunt vița cea adevărată, iar Tatăl este lucrătorul meu”; „Eu sunt vița iar voi mlădițele” – iată cîteva din formulele nou-testamentare care interpretează în sens spiritual prezența viței și a vinului. Conversia simbolică este evidentă în sacramentul Euharistiei, cînd pîinea și vinul devin „trupul și sîngele” lui Cristos. Iconografia creștină descrie adesea

Crucea și Pomul vieții în forma viței de vie. Imaginea lui Cristos-viță de vie este prezentă în multe din mănăstirile de la noi. Din rana făcută în coasta sa ies mlădițe care dau rod, iar Mîntuitorul le transformă în vin binefăcător.

Literatura universală ne oferă descrieri hazlii ale agapelor monahale. Să ni-i amintim doar pe Boccaccio, Rabelais, Chaucer sau Diderot. La noi există o tradiție literară la fel de savuroasă. Să pomenim scrierile unor Ion Creangă (*Amintiri din copilărie*, *Moș Nichifor Coțcariu*), Tudor Arghezi (*Între frați*), Calistrat Hogaș (*La Pîngărați*), Damian Stănoiu (*Dragoste și smerenie, O anchetă*), Vasile Voiculescu (*Chef la mănăstire*). În toate descrierile de ospete ale cucernicilor părinți este evident contrastul între oferta pantagruelică și principiile creștine recomandînd austeritatea, abstenența sau moderația, între abundența alimentară și principiile care cenzurează elanul consumist al participanților.



Dacă ar fi să-i credem pe autori, în lumea mănăstirilor se pun la cale petreceri orgiastice. Decorul pivnițelor și al butoaaielor devine fundalul scenelor conviviale. În beciurile așezămintelor bisericești, pitrocitul vinului este însoțit întotdeauna de evlavioase degustări. Privirea călugărului este duplicitară și fariseică; cu un ochi privește „cerul”, cu un altul paharul în care odihnește pentru scurtă vreme lichidul ispășitor de păcate. La anchete și inspecții neprevăzute, rugăciunile ierarhilor se amestecă ușor cu bucate dintre cele mai ademenitoare, stropite creștinește cu vin roșu. O hermeneutică tolerantă legitimează prăpădul culinar. Devizele persoanelor sînt următoarele: „Beți cu smerenie!”; „Mîncăți, beți, dar nu uitați de Domnul!”; „Evitați excesele, căci beția vin de la Cel Rău”. Există vinuri bune și altele – rele, vinuri interzise și permise. Vinul rău și interzis este cel despre care vorbește Vechiul Testament; cel bun și îngăduit este vestit de Noul Testament.

Comicul situațiilor este îngroșat de contrastul între sacru și profan, divin și uman, ascetism și hedonism, apă și vin, totul terminîndu-se, apoteotic, într-o beție generalizată. Este, în fapt, triumful vinului asupra apei, al plăcerii față de austeritate, al ebrietății asupra sobrietății.

## Desenul sau grația simplității

Miza participanților la *Salonul de desen* din acest an pare a fi revenirea la vocabularul esențializat al plasticității, atît pentru a-i testa limitele, cît și potențialul expresiv încă neexplorat. Ca și la prima ediție, misiunea curatorială este asumată cu maximă exigență de artistul Dragoș Pătrașcu. Dispuse în două din galeriile centrale ale Iașului („Cupola” și „Tonitza”), lucrările se înscriu fie în registrul soluțiilor „canonice”, fie în cel al experimentelor inedite, rezultînd mixturi ingenioase ale desenului cu instalația, pictura, sculptura, fotografia sau cu suportul textil.

Pentru majoritatea artiștilor, se știe, dexteritatea grafică este un indiciu hotărîtor al felului în care sînt stăpînite tehnicile și instrumentele de lucru. Cum de tocmai o atare exigență trece în zilele noastre tot mai mult în derizoriu? Este limbajul simplității unul perimat și caduc? Poate fi compensată în vreun fel absența acelei *tehné* elementare, menite să „in-formeze” ideea? Ideologii estetice duplicitate convertesc în virtuți lipsa talentului sau a deprinderilor necesare exercițiului plastic, lăsînd a se înțelege ori că nu mai sînt utile, ori că vremea lor a trecut. Proiectul artiștilor ieșeni răspunde în fapt prin propria exemplaritate; expoziția este o pledoarie pentru arta de bună factură și pentru desen ca ilustrare nonechivocă a abilităților compoziționale.

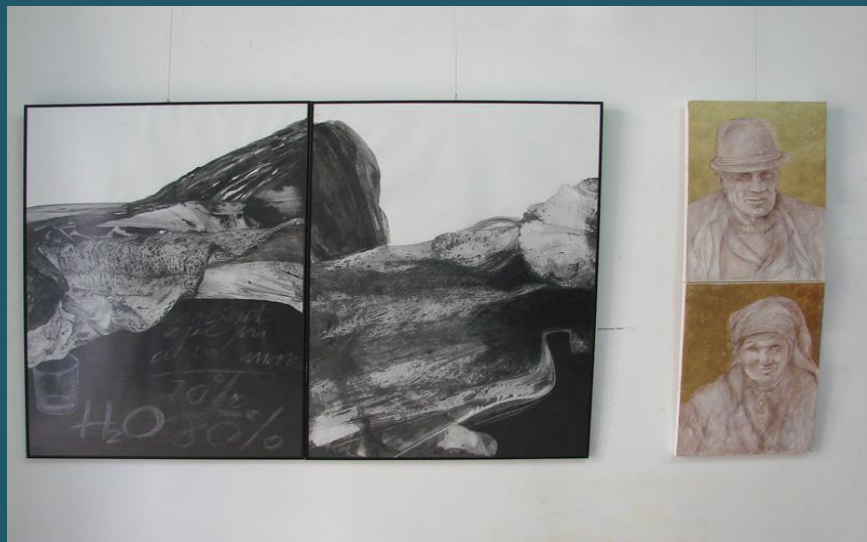
Socotit multă vreme o etapă preliminară a picturii, desenul și-a revendicat mai totdeauna un statut autonom, chiar dacă subminat constant de exuberanța adaosurilor coloristice sau a artificilor decorative. Confruntarea dintre desen și culoare are deja o tradiție. Gîlceava dintre „poussiniști” (adepti ai desenului, reprezentați de Nicolas Poussin) și „rubensiști” (partizanii culorii și ai lui Rubens) a fost tranșată la sfîrșitul secolului al XVII-lea în favoarea celor din urmă. Desenul devine emblema spiritului conservator, în timp ce culoarea – marcă a progresului artistic. Abia în prima parte a veacului trecut, o „gramatică a formelor” pure legitimează returul la grația simplității. Paul Klee, Kandinsky, Malevici, Mondrian, El Lissitzky, van Doesburg încurajează noua tendință. Punctul, linia, suprafața oferă limbajul frust dar sugestiv al reprezentării. Abilitatea de a



Dragoș Pătrașcu, *Desen*

desena este întâmpinată iarăși cu respectul cuvenit. Tot ea face diferența. "Numai maeștrii artei sînt buni judecători ai desenului; oricine poate să judece culoarea" – spunea la vremea lui Diderot.

Revenirea desenului în avanscena artei contemporane este explicată de graficianul Dragoș Pătrașcu tocmai prin „libertatea pe care acesta o oferă practicienilor”. Motivele ar trebui căutate într-un soi de neo-romantism deosebit de evident astăzi, unul care prețuiește „sublimul, emoția, intuiția, explorarea identității naționale, mitul, legenda”, transformîndu-le în teme de real interes artistic. Oferta „romanticilor” ieșeni ilustrează în chip fericit nevoia de reconsiderare a tradiției, dar și de sincronizare cu experimentele similare din imprevizibila și fluctuantă „lume a artei”.



## Dan Hatmanu – maeștri și discipoli

Pe lângă numeroasele inconveniente, senectutea are totuși avantajele ei. Toamnă de toamnă, aniversarea pictorului Dan Hatmanu este un prilej de neobișnuită mobilizare expozițională, dar și de fervoare mediatică rar întâlnită. Fiecare nouă treptă în ascensiunea biografică reactivează tendințele de „mitologizare” locală, cu toate atúurile și neajunsurile presupuse. Și de această dată, Galeriile „Dana” s-au postat în avanscena organizării de evenimente, gândite ca măsură a recunoașterii meritelor acumulate de artist de-a lungul carierei. Nu aș vrea să reiau acum teme care inflamează anual zelul contestatar, nici să întăresc artificial frontul evocărilor hiperbolice – știu că elanurile nihiliste sînt





la fel de puțin credibile ca și excesele superlative. În contextul de față, interesant de văzut ar fi modul în care pictorul ieșean se poziționează în raport cu proprii maeștri, dar și cu discipolii săi.

Pusă la cale de absolvenții generației '81, expoziția de pe str. Lăpușneanu îi oferă lui Dan Hatmanu ocazia de a etala o lucrare mai veche, intitulată *Printre marii maeștri*. Stăpînind cu dezinvoltură „viciul portretului” – după expresia lui Corneliu Baba –, pictorul se înfățișează în prim-plan, flancat de Salvador Dali și de Picasso, pe aceeași linie cu Giacometti și Brâncuși, vegheat atent din spate, proxim, de figurile unor Leonardo, van Gogh și Rembrandt. Alături și în fundal apar chipuri ilustre ale artei universale, amestecate cu profiluri ale maeștrilor autohtoni. Tabloul poate fi citit ca o probă a orgoliului juvenil netemperat – pictorul așezîndu-se acolo unde crede că „îi este locul” –, dar și ca o declarație de atașament la „marea tradiție” picturală, cea care îmbină formația clasicistă cu spiritul inovativ al avangardelor. Este un fel de a spune că nu poți face artă „de unul singur”, în absența modelelor, fără a cunoaște istoria disciplinei și aportul celor care i-au marcat decisiv evoluția. Este, de asemenea, un mod de a afirma că îndrăzneala, fie și ostentativă, curajul de a-ți proclama valoarea, de a te măsura cu „zeii”, sînt indicii ale anvergurii propriiei situări. Pentru artist, orgoliul excedentar poate cîntări mai bine chiar decît modesta repliere în proiecte cu miză locală sau provincială. Însușirea vocabularului de lucru, frecventarea numelor consacrate, cunoașterea tendințelor curente, sînt etapele necesare conturării mult-căutatei formule expresive personale.

În privința maeștrilor români, decisivi în propria formare, simpatia față de Corneliu Baba este nedisimulată. O confirmă cîteva fraze din interviul acordat poetului Paul

Gorban, publicat pe blogul acestuia: „eram un mare admirator al lui și al artei lui. Mi-a fost profesor și am fost influențat de pictura lui. Am fost atît de mult influențat, încît la un moment dat apăream în umbra maestrului. Uneori nu știai dacă lucrările mele sînt ale lui sau dacă lucrările lui sînt ale mele. Nu aveam personalitatea conturată. A trebuit să mă despart de el, să plec în străinătate, să intru în contact cu arta occidentală și să îmi găsesc drumul meu. Îl admiram atît de mult încît ajunsesem la un moment dat să îi imit pînă și comportamentul; clipeam ca el, priveam și meditam ca el, simțeam că și mîinile le folosesc ca el”. Reiese că obediența paideică în exces poate fi, deopotrivă, inhibantă și sufocantă. Tocmai de aceea, „despărțirea” – previzibil a se petrece la un moment dat – nu trebuie interpretată ca „trădare”, ci în felul unei șanse acordate propriei evoluții.

Pentru Dan Hatmanu, stagiul parizian a fost tocmai o asemenea ocazie. Expoziția *Paris, je t’aime* ilustrează importanța minimei „deschideri” culturale, a sincronizării necesare cu spiritul efervescent al modelor artistice și al experimentelor cu adevărat reformatoare. Umbra lui Dali, bunăoară, este evidentă atît în autoportretele parodice, cît și în stilul suprealist al multor din lucrările sale (*Champ de Mars, Moulin Rouge, Nebuna din Chaillot, Louve, Café de la paix, Conversație, Orele Parisului*), ori în instantaneele fotografice făcute la intrarea în muzeul parizian dedicat spaniolului, lîngă pitoreasca Place de Tertre.

Față de proprii discipoli, pictorul ieșean se arată mai curînd îngăduitor. La recentul vernisaj organizat de opt dintre aceștia (Iren Barabas, Angela Pitaru Bolnavu, Grigore Bejenaru, Eugen Dornescu, Merișor Dominte, Stelian Onică, Pușa Pîslaru, Nicolae Suci), profesorul a lăudat libertățile

asumate de elevii săi, non-obediența acestora în alegerile picturale făcute. „Fiecare a mers pe drumul lui, nu seamănă cu profesorul lor, nu se imită între ei și nu se repetă. Am încercat să-l îndrum pe fiecare pe calea lui, să-și contureze personalitatea.” Este și motivul pentru care în lucrările expuse este aproape invizibilă „umbra” sau influența maestrului, cu efecte centrifuge, dizarmonice – tematic și stilistic – asupra ansamblului. Tot în interviul pomenit, solicitat să numească artiști care i-au călcat într-adevăr pe urme, profesorul invocă doar două nume – Stelian Onică și Mircea Eugen – „tineri care mi-au adus satisfacție și mulțumire sufletească”.

Subiectiva și minimalista selecție operată de Dan Hatmanu mă pune pe gânduri. Ori discipolii fideli sînt prea numeroși, iar evocarea tuturor numelor – imposibilă, ori sînt prea puțini. În acest din urmă caz, mult mai probabil, noviciatul nu este decît prilejul unei poziționări distante, chiar opozite, de care maestrul însuși nu pare a fi străin. Dan Perjovschi, de pildă – unul din cei mai bine cotați artiști vizuali contemporani la scară internațională, fost student –, nu este indicat ca pretext de mîndrie profesorală. „Canibalizarea” paideică pare să se petreacă în dublu sens, de la elev la magistru și invers, rezultînd o reciprocă devorare. În astfel de cazuri, fiecare se „mistuie” în celălalt, pierzîndu-și urma. Contează cine pe cine „înghite”. Cariera, se vede, a treaba... stomacului și a digestiei. Să fie tocmai aici miza discipolatului?

## Cu Liviu Suhar, despre artă și educație

Se poate glosa pe tema conjuncției dintre artă și educație fără a intra în capcana locurilor comune sau a retoricilor conciliante? Spunem îndeobște despre cele două cum că sînt indisolubile, ori că se complinesc reciproc. A fost însă vreodată arta potrivnică exigențelor educative? Ori educația ostilă demersurilor artistice? În ce fel pot fi acestea calibrate pentru a forma un tandem de succes? Cum cuantificăm câștigurile unei atari complicități? Dar eventualele pierderi?

Cîmpul vast al culturii recunoaște artei și educației profiluri distincte. Dacă prima ne întinde cu generozitate nade reflexive, discursul educației pare deseori pîndit de primejdiile sterilității speculative și inadecvării la realitate. Sufocată de rețete prefabricate și de recurența stridentă a imperativelor (*trebuie* să faci... una sau alta), pedagogia („știința educației”) pare a se împotmoli în barocul fantezist al propriile exigențe, orientate de regulă spre soluții previzibile. Educatorii de bună factură îi datorează prea puțin; poți fi un excelent magistru fără să studiezi pedagogie, după cum riști să fii un dascăl modest chiar dacă ești super-abilitat în știința predării deprinderilor profesionale. Între angajamentul teoretic și cel practic, efectiv, se adîncește... hăul.

Cum se vede la noi vecinătatea dintre artă și educație? Citim în textele „specialiștilor” pedagogi că abilitățile artistice *ar trebui* educate, că disciplinele artistice *ar trebui* să fie

parte importantă a programelor educative. Așa stau lucrurile și în fapt? Școala românească, știm bine, rezervă un spațiu periferic preocupărilor artistice, asociindu-le celor secundare, ținând divertismentul sau relaxarea post-matematică. Strategiile moderne de implementare sînt ori necunoscute, ori lipsesc cu desăvîrșire. Rezervată doar liceelor de profil, educația estetică se face superficial, din mers, fără o consiliere de specialitate, în absența referințelor necesare la istoria artei sau la practicile artistice ale momentului. Nici muzeul (gîndit mai curînd ca spațiu în care se depozitează „vechituri”) nu reușește să propună alternative – dovadă prestigiul modest, slaba lui frecventare și precara vizibilitate.

Cum stau lucrurile în lumea civilizată? Să luăm un caz notoriu. Inaugurat în 1967, la inițiativa cîtorva filosofi și psihologi, *Proiectul Zero* a reunit inițial două instituții educative americane: „Graduate School of Education” și „Harvard University”. Bucurîndu-se din start de un suport financiar deosebit de consistent, proiectul viza cercetarea modalităților în care trebuie concepută și realizată educația artistică. Promotorii acestuia trebuiau să confirme ipoteza formulată la început: progresul artelor este dependent de mai buna educare a artiștilor, a publicului și a structurilor administrative implicate. Demarat sub coordonarea esteticianul Nelson Goodman, proiectul se continuă și astăzi, încurajînd comunicarea între școală și „lumea artei”, între disciplinele de studiu, dar și promovarea experiențelor specifice de învățare, gîndire și creativitate. Avînd formații eterogene, cercetătorii cooptați au studiat în amănunt practicile artistice performante, în paralel cu mecanismele psihice de receptare a stimulilor estetici – totul pentru a facilita în mai bună măsură comprehensiunea și discernămintul tinerilor monitorizați. În același timp, s-au reevaluat

rolurile Școlii și Muzeului ca instituții menite să educe abilitățile perceptive elementare, solicitînd în egală măsură privirea, ascultarea, gustul, sensibilitatea, imaginația și reflecția. Potrivit specialiștilor americani, educația nu se confundă nici cu învățămîntul, nici cu școala. Antrenamentul constant, ucenicia, asistența cooperativă sînt mijloace de a dezvolta sau de a ameliora capacitățile artistice. Pentru concretizare, proiectul mobilizează de cîteva decenii mii de participanți; s-au scris deja sute de cărți, se editează zeci de reviste, se organizează o mulțime de colocvii și seminarii, toate confirmînd o miză paideică incontestabilă: arta ne poate îmbogăți cunoașterea, dar și viața de zi cu zi.



La curent cu realitățile din spațiul academic occidental, Liviu Suhar îndrăznește să propună o „nouă alianță”. În proiectul asumat cu titlu personal (Liviu Suhar – „Artă și Educație”), cele două segmente culturale fac obiectul unui program minuțios, sistematic, de maximă actualitate, menit să promoveze gustul estetic și valorile artistice incontestabile. Eschivîndu-se deopotrivă soluțiilor utopice și finalităților nerealiste, Liviu Suhar schițează o strategie de perspectivă, incluzînd organizarea de expoziții, vernisaje, colocvii, tabere de creație, întâlniri dialogale... În felul acesta, publi-

cului larg i se oferă șansa accesării directe a operelor de artă, dar și ocazia de a reflecta asupra contextului în care acestea sînt create și expuse. O parte a bunelor intenții a fost deja concretizată cu ocazia vernisării expoziției de la Muzeul ieșean al Unirii (cu lucrări ale artistului și principalilor colaboratori), dublată de lansarea unui album de artă (excelent ilustrat) și organizarea primei conferințe tematice. La proiect, ca și la evenimentul de prezentare a acestuia, i s-au raliat și alți artiști: Ileana Spătărelu, Valentin Sava, Ana-Maria Ovadiuc, Gabriela Benescu, Atena-Elena Simionescu, Ilie Krasovschi, Neculai Mihăilă.

Avînd atîtul dublei competențe – profesionale și artistice –, Liviu Suhar investește în noul demers nu doar priceperea și expertiza, ci și întregul capital simbolic acumulat de-a lungul unei cariere de succes. Multe din lucrările sale, dar și ale celorlalți artiști implicați, vor face obiectul itineranțelor expoziționale, favorabile unei „prize” receptive de amploare. Centrate pe teme de larg interes, prelegerile și conferințele viitoare vor urmări să reconsidere numeroasele prejudecăți relative la artă și artiști – cum ar fi, de pildă, inaderența lor cronică la acțiune. Arta nu presupune doar contemplare sensibilă, ci și implicare publică, angajament cultural, atitudine. Generos în intenție și pragmatic în privința finalităților, *Proiectul Suhar* va trebui susținut, încurajat și promovat, inclusiv prin solidarizarea instituțiilor statului.

## ***Rural Plein Air* – alchimia unui proiect**

Privit din afară, laboratorul artistului contemporan seamănă cu cel al unui alchimist din alte vremuri, aflat în căutarea elixirului miraculos. În locul alambicurilor sofisticate, poți găsi vrafuri de cărți, reviste, fotografii și caiete, risipite în ordine... dezordonată printre unelte de tot felul, pânze și culori. Inspirația novicilor studioși este întreținută mai puțin de aburii etilici și mai mult de lectură ca preludiu al documentării. Atelierul pare câmpul tatonărilor, al încercărilor repetate și experimentelor fără final previzibil. Dacă este la început de carieră, artistul va „distila” substanțele aflate la îndemână pînă la aflarea acelei formule personale menite să-l scoată din rînd. Poate de aceea, orice provocare se transformă în stimul euristic, avînd urmări nebănuite.

Proiectul *Rural Plein Air 2* constituie recidiva cîtorva artiști asociați revistei *Puncte Punct Puncte* și *Centrului de dezbateri* pe teme de artă contemporană. Realizată în parteneriat cu Galeriile „Dana”, expoziția vernisată de curînd reprezintă concretizarea unor demersuri prealabile. S-a început cu prezentarea, analiza și validarea proiectelor individuale; fiecare participant și-a circumscris programul, conceptul și metoda, insistînd asupra surselor de inspirație, precursorilor, modelor artistice, realizărilor anterioare și legitimității estetice. Tabăra de la Hodora a fost apoi spațiul de concretizare a bunelor intenții.



Și de această dată, tinerii artiști s-au eschivat temelor facile, preferînd soluții care să le pună în evidență dexteritățile. Unele compoziții valorifică abilități portretistice, insistînd pe asocierea chipurilor cu decorul rustic al satului moldovean. Andreea Dascălu, de pildă, pictează o siluetă feminină... răsturnată, sugerînd că pe fondul transformărilor petrecute în lumea satului oamenii ar trebui priviți în alt fel decît sîntem obișnuiți. Rodica Grosu surprinde chipurile și preocupările membrilor unei familii din Hodora, schițînd o „saga vizuală” a oamenilor obișnuiți, deveniți fără voie „personaje” într-o istorie conjuncturală. Marinela Botez conturează fizionomii „amprentate” de un spirit nefast al locului, făcînd ca acestea să se confunde cu decorul cenușiu al ulițelor sau să devină parte a acestuia. Ponoșite, uzate în exces, veșmintele seamănă cu oamenii care le poartă. Lipsite și de chip, și de privire, femeile sînt într-un fel emblema inexpressivă a unui sat pe cale să-și piardă identitatea.

Alți artiști se arată preocupați de natură și de lectura simbolică a unor motive figurative. Cristian Ungureanu transfigurează plastic un *performance*, desenînd formele unui copac singuratic, înrădăcinat pe un versant foarte înclinat, sugerînd că există viață și acolo unde solul pare neprielnic sau neprimitor. *Chiar dacă...* este o metaforă care vorbește despre voință și pasiune în dublu context, uman și artistic. George Cernat descrie în imagini traseul viei către rod, către strugurele plin de sevă, traseu asumat și de oameni. Postat în trepte descendente, tripticul *Abandonată* semnifică declinul agriculturii autohtone. Adrian Crîșmaru, în schimb, este inspirat de măr – nu de biblicul fruct oprit, ci de unul real, agățat în pomul din curtea bisericii hodorene.

Treisprezece panouri reiterează etapele unei cosmogonii regionale, urmărind prefacerile luminii, combinațiile elementelor primordiale, pînă la forma împlinită a mărului natural. E un fel de a spune că Hodora devine locul privilegiat al creațiunii, al unui început de lume.

Utilizînd cu precădere tonuri de gri, Claudiu Ciobanu ilustrează elanul ziditor al localnicilor, dovedit de numeroasele case începute, dar neterminate. Ca și în artă, impresia este de *work in progress*, de lucru în derulare infinită. Convertită pe moment la pictură, Ana-Maria Negară continuă un proiect anterior, intitulat *Casă în casă*, schițînd silueta conacului gazdă. Intenția este aceea de a „arhiva” imaginile spațiilor care au găzduit diferite evenimente dedicate artelor vizuale, de a face „portrete” ale clădirilor încărcate de energie creativă. Într-un registru diferit, Ștefan Grigoraș surprinde sătenii socializînd în „inima” satului, la cîrciumă, în fața paharelor pline sau pe cale a se goli. Mircea Tofan pictează un porumbel, trimițîndu-l spre Cer, odată cu mesajul de afecțiune către părintele de care s-a despărțit intempestiv, iar Mitruț Peiu compune un jurnal al șederii în tabără, avînd grijă să marcheze importanța fiecărei zile.

Folosind limbajul instalațiilor, Mihai Gîțman construiește un ansamblu nonconformist – *Albastru de Hodora* – compus prin asamblarea unor unelte donate de săteni și vopsite într-un albastru specific. *Melania Hangan* concepe, la rîndul ei, o instalație din cuburi de sticlă, în care „arhivează” stimuli olfactivi produși de reziduurile animale găsite prin anexele gospodărești, adică mirosurile specifice satului gazdă. Inspirat de estetica lui Nicolas Bourriaud și de performările lui Rirkrit Tiravanija, Eugen Alupopanu expune un *painting performance*, o „acțiune” pictată. În intenție,

proiectului *Miorița* încearcă să chestioneze relația dintre artă, spațiu și conceptul tematizat. Desfășurarea este una simbolică și încearcă reînnoarea unei relații afective specifice comunităților arhaice cu spațiul urban "demitizat". Artistul face trimitere la mitul oii năzdravane, numai că, de această dată, Miorița este sacrificată, gătită și consumată de persoanele participante. Tăierea Mioriței, gătită și degustarea "trupului" s-a petrecut aieva, sugerând asimilarea profundă a mitului, "digerarea" și perceperea lui într-o dimensiune cosmică și artistică.



Indiferent dacă vi se par interesante, stridente, provocatoare sau surprinzătoare, proiectele artiștilor ieșeni fac dovada unei schimbări importante. Ele dau mărturie, o dată în plus, că avînd suportul unei idei de fundal imaginea nu mai riscă ancorarea în banal și superficialitate, ci primește o ranforsare speculativă pe măsură. Fiecare din exemplele evocate constituie o probă meritorie în acest sens...

## Portrete în oglindă

Pentru cei aflați în căutarea unui refugiu hibernal, Ateneul din Tătărași poate fi în zilele acestea o alternativă inspirată. Foaierul de la etaj a fost redecorat cu „portretele contemporane” ale Diane Condurache. Chiar dacă optează pentru un gen pictural care pare să-și fi tocit inventivitatea, artista găsește câteva soluții ingenioase prin care să se eschiveze formulelor previzibile, impunându-și totodată propria diferență. Expoziția răspunde atât amatorilor de satisfacții vizuale imediate, cât și vânătorilor de sofisme dubitative. Ce anume interesează la un portret? Fidelitatea reprezentării, personalitatea modelului, agilitatea execuției? Când acesta poate fi socotit reușit? Există „rețete” ideale de compoziție? Dar de receptare?

Absolventă a Universității de Arte ieșene, secția design vestimentar, Diana Condurache evoluează într-un registru expresiv care mixează pictura și moda – lucru evident în majoritatea lucrărilor sale. Dacă unele din proiectele anterioare invită la atitudine în favoarea unor cauze generoase, cel derulat la Ateneu pare complet lipsit de pasiuni revendicative. Nu însă și de fervori feministe discret camuflate. De această dată, centrul de interes este chipul – bineînțeles, cel feminin. Alegerea nu poate eluda miza, evident, portretistică.

Ne expunem chipul celorlalți, etalînd premeditat însemne reprezentative, funcție de care sîntem cunoscuți,

recunoscuți și apreciați. Contează decisiv cum arătăm sau cum anume sîntem văzuți. Aceasta explică preocuparea tot mai pronunțată pentru propria imagine și grija pentru reciclarea ei continuă. Imaginea confiscă totul: timp, bani, privire. Zăbovind în fața oglinzii, alegem semnele care convin cel mai bine scopurilor urmărite, confectionînd narcisist masca publică necesară.

În portretele sale, Diana Condurache evidențiază unele din atuurile feminității: frumusețea, grația, cochetăria. Chipurile nu par afectate nici de tensiuni psihologice, nici de angoase existențiale. Liniile fizionomice ale personajelor sînt atent combinate cu accesorii decorative menite a sublinia eleganța și șarmul. Un întreg arsenal cosmetic este mobilizat pe suprafața tablourilor, astfel încît piesele vestimentare, pălăriile, eșarfele, cerceii, colierele, brățările, rujurile și fardul să-și găsească optima asortare. Artista parodiază cîteva din simbolurile *en vogue* ale modei și mondenității (Madona, Lady Gaga). Ceea ce le face plăcute și „interesante” este tocmai frumusețea exterioară, chiar dacă trucată sau augmentată artificial.



În mai toate cazurile, un ochi mare și atent te urmărește din interiorul ramelor supradimensionate voit, creînd o legătură empatică între privitor și privit. Personajele Diane Condurache plac, atrag, par să nu te scape din priviri. Poate în această reciprocitate ar trebui căutată formula portretului reușit, cînd cel reprezentat, modelul, îți „fură ochii”, descriind un spațiu al fascinației reale, nedisimulate.



## Liliana Basarab și baletul conceptelor

Într-un articol anterior, glosam despre *adevăr* ca alternativă la duplicitatea cotidiană și la fariseismul generalizat, întrebându-mă dacă arta în genere îl poate reprezenta. Zăbovisem asupra câtorva „portrete” clasice ale acestuia; în majoritatea cazurilor, artiștii etalaseră nurii anatomici ai corpului feminin, lipsit de văluri protectoare sau de secrete ascunse. Cum stau oare lucrurile în filosofia și arta contemporane? Există afinități sau complicități demne de evocat?

Începînd cu Nietzsche, filosofii s-au arătat optimiști în privința deschiderii spre artă, indicînd-o drept terenul favorit al popasurilor speculative. Heidegger descrie arta în felul unei „puneri în operă a adevărului”. Arta „instalează” adevărul în lume, iar artiștii sînt „instalatori” de semne vizibile, oferite publicului spre lectură și interpretare. Jacques Derrida scrie, la rîndul său, un tom despre *Le vérité en peinture*. El identifică patru ipostaze ale adevărului în pictură: ca „prezentare” (adevărul adevărat, sustras oricărei reprezentări), „reprezentare” (adevărul portretizat alegoric), „dezvăluire” (cu privire la sensul propriu al prezentării sau reprezentării) și „adequare” (vizînd subiectul picturii sau fidelitatea artei picturale).

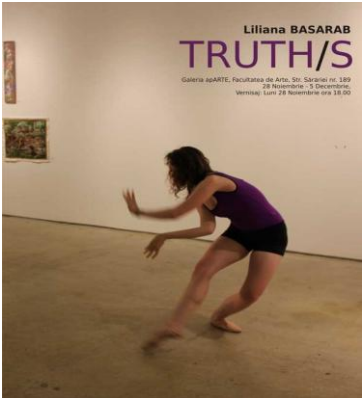
O reacție de sens contrar vine dinspre artă. În anii '60, Joseph Kosuth semnalează artiștilor posibilitatea deschiderii spre idee, definiție, concept, adică spre filosofie. Relația acesteia din urmă cu arta este oarecum tautologică; arta

este chiar definiția artei. Una din lucrările lui Kosuth (*One and three chairs*) înfățișează un scaun, fotografia acestuia și, alăturat, textul definiției scaunului. Deși recunoaștem diferența de „materialitate” între scaunul real, fotografie și text, ansamblul este subsumat conceptului tematizat de artist, adică raportul dintre obiect și reduplicările lui. De aici și sugestia că arta trebuie centrată mai curînd pe axul conceptului, decît pe cel al emoției vagi și nelămurite. La extremă, se vorbește despre „aservirea filosofică a artei” (Arthur Danto), opțiune tot mai evidentă în contextul artistic contemporan.

Cum arată adevărul în ochii artistului de azi? V-aș propune spre ilustrare un proiect al Lilianeî Basarab, intitulat *Truth/s* (Adevăr/Adevăruri). Pentru amatorii de referințe biografice, să spun despre tînăra artistă că a expus, între altele, la Wiener Secesion (Viena), Le Pavillon – Palais de Tokyo, Centre „G. Pompidou” (Paris), Galerie Antje Wachs (Berlin), Kunsthalle Mainz (Maintz), FRAC-Champagne-Ardenne (Reims). Anul trecut a participat la programul de rezidență CEC ArtsLink organizat de Dayton Visual Art Center și Ohio Art Council din SUA. În cazul Lilianeî Basarab, este confirmat paradoxul „artistului global”, răsfățat adesea cu recunoașterea internațională, nu însă și locală. Sfera sa de interes vizează reciclarea simbolurilor, transpunerea vizuală a unor concepte și studierea mecanismelor de convertire a limbajelor abstracte în formule plasticizante.

Artista ieșeană este adepta proiectelor colaborative (participative), la care solicită implicarea altor artiști și chiar a publicului. Într-un demers anterior („Monument for concepts”) erau testate ocurențele unor noțiuni precum cele de Neutralitate, Obiectivitate, Stabilitate. Inițiat în Iași,





film – documentar sau fictiv; cine controlează camera controlează reprezentarea construită. La fel și artistul aflat în posesia mijloacelor de ilustrare a conceptului reprezentat. Arta poate reprezenta adevărul, dar va fi doar o reprezentare, nu adevărul însuși. Aceeași întrebare ar putea viza o fotografie despre realitate; o fotografie nu este realitate, ci doar reprezentarea realității. Arta relevă adevărul, aduce la lumină adevărul, dar e o minciuna, o construcție. Adevărul are mai multe fețe, care pot fi reprezentate în funcție de referințele personale și de context. Diferențele dintre țări, națiuni, continente nu sînt numai în limbajul vorbit; chiar cînd eliminăm limbajul discursiv apar unele diferențe...”.

Convertibilitatea conceptelor în imagini, muzică sau dans este, așadar, posibilă și licită. În fapt, ea particularizează efortul fiecărui artist. Poeții și filosofi, în schimb, traduc totul în cuvinte. Traducerea presupune interpretare, alegerea cuvintelor potrivite pentru a da formă optimă ideii. Problema artei de astăzi, crede Liliana Basarab, privește discursul și nu neapărat tehnicile de lucru sau mediul în care se produce. Autoelucidarea auctorială este la fel de importantă ca și legitimarea exterioară, critică, a demersului întreprins. Ideea validării reprezentărilor prin vot democratic este apropiată conceptului pragmatic al adevărului, unul care are nevoie de convingerea și adeziunea publicului pentru a fi acceptat ca util sau funcțional. Suma voturilor subiective ne dau, în principiu, cea mai mare obiectivitate posibilă. Testul mulțimii nu este însă totdeauna relevant. Poate de aceea, performările artistei au în cele din urmă un singur cîștigător...

## Un pod de flori... în culori

Frigul din ultima vreme pare să se fi simțit și în galeriile de artă. Nu pentru că sălile ar fi fost neîncălzite, silind publicul să rămână acasă, nici din cauză că artiștii ar fi încetat cumva să expună. Dimpotrivă, verva expozițională este de nestăvilit, însă nu întotdeauna cu finalitatea dorită. În absența oricărei „prize” publice, multe din întâmplările pretins artistice au alura unor prohoduri auto-celebrative, recitate vanitos de chiar autorii lor. Mă refer la expozițiile cu iz aproape conspirativ, în care cinci-șase artiști, asociați conjunctural, se prind într-o horă a admirației reciproce, fără ca entuziasmul lor să fie în vreun fel împărtășit. Ar mai fi și evenimentele „de anvergură” internațională, care adună fără vreun criteriu anume sute de participanți. În acest din urmă caz, mulțimea de autori și aglomerația de lucrări descumpănesc orice voință critică. Ce anume le justifică expunerea, dacă lipsa de proiect sau fragilitatea ideilor sînt singurele evidente? Poate doar grija de a bifa în propriile CV-uri noi „activități” sau „prezențe”, necesare ulterior pentru cuantificarea meritelor salariale. Dar să lăsăm deoparte poveștile nu tocmai plăcute...

Începutul lui martie se arată promițător. Ateneul din Tătărași este gazda unei expoziții de primăvară („Pictură de peste Prut”) semnată de Ștefan Coman – pictor aflat la vîrsta maturității profesionale. Născut în 1964, acesta și-a făcut studiile artistice la Chișinău, devenind în 2004

membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova. Itineranțele expoziționale de pînă acum au urmat trasee îndepărtate, descriind un cîmp larg de mișcare, tablourile sale fiind prezente în numeroase galerii din Est (rusești și ucrainiene), dar și occidentale (Italia, Belgia, Germania). Taberele de creație desfășurate în mai multe colțuri ale lumii (Nepal, India, Cuba...) au ampretat vizibil parte a tablourilor sale. Două din proiectele anterioare s-au derulat în spațiul românesc, la București și Bîrlad – unde a avut și bucuria unei prime recunoașteri artistice în afara spațiului basarabean.

Fără a se circumscrie unui filtru tematic ferm, expoziția de la Ateneu reunește pictură de șevalet realizată pe parcursul ultimilor ani. Artist de factură clasică, Ștefan Coman se delimitează premeditat de stridențele avangardiste, socotind că acestea împing arta spre o zonă care sufocă inspirația și o constrîng să ia chipuri monstruoase.



Este refractor și la experimentele de factură postmodernă, pledînd nedisimulat pentru apărarea redutei estetice a frumosului de asediul primejdios al formelor fără fond. Fondul, din perspectiva artistului, ar fi lumea satului de altădată, ethosul popular al acestuia, configurat din întîlnirea omului cu natura și cu locurile care-i sînt predestinate. Tocmai de aceea, preferă lucrul în *plein air*, acolo unde poate scruta nestingherit spectacolul reliefurilor familiare, tremurul vegetației și al suprafețelor lacustre, alternanțele de lumini și umbre. Realiste sau pastelate, tablourile sale trădează bucuriile de moment ale privirii, dar și plăcerile descoperirii unor splendori nemaivăzute.

Romantic în opțiunile picturale, artistul se lasă „furat” de spațiile frecventate, românești sau străine, selecționînd amprente identitare sau detalii specifice: peisaje, case, porți, pridvoare, turla de biserică, oameni prinși în secvențe și preocupări cotidiene. Arhitecturile tradiționale pe care le



schitează par anistorice, suspendate în timp, avînd semeția unor temple ridicate în canonul bunului gust. Plasate fie în cadrul lor natural, fie în cerdace sau vase de lut, florile participă cu propria energie cromatică la pitorescul cadrelor de ansamblu.

Multe din lucrările lui Ștefan Coman evocă atuuri ale feminității – cochetăria, grația discretă, melancolia. Posturile sînt atent căutate. Șezînd sau dormind, femeia nud ilustrează posibilitatea de a etala frumusețea în stază pură, netrucată prin intervenții cosmetizante. Unele tablouri, în schimb, au tentă alegorică, sugerînd calmul meditației, trecerea timpului sau bucuria întîlnirilor conviviale.

Aș pune expoziția de la Ateneu nu doar sub semnul unui exercițiu plastic de primăvară, cît sub cel al unei tatonări absolut necesare. Din păcate, timpul a confirmat că pentru mulți artiști basarabeni galeriile Moscovei sînt mult mai apropiate decît cele ieșene. Reversul este la fel de valabil; pentru mulți dintre artiștii ieșeni, Chișinăul pare mai îndepărtat decît orice altă capitală europeană. În artă, ca și în politică sau în afaceri, distanțele se măsoară nu în metri, ci funcție de afinități, complicități și interese. Realitatea de necontestat este că talentul și inspirația nu se opresc la Prut, indiferent din ce parte privești. Pentru publicul ieșean, Ștefan Coman este cea mai proaspătă dovadă.

## Prin „galeriile” artei...

[illegible]



